П. М. Жолтовський

МОНУМЕНТАЛЬНИЙ ЖИВОПИС НА УКРАЇНІ XVII–XVIII ст.



Монументальний живопис України XVII–XVIII ст.

П. М. Жолтовський

МОНУМЕНТАЛЬНИЙ ЖИВОПИС НА УКРАЇНІ XVII–XVIII ст.



АКАДЕМІЯ НАУК
УКРАЇНСЬКОЇ РСР
ІНСТИТУТ МИСТЕЦТВОЗНАВСТВА,
ФОЛЬКЛОРУ ТА ЕТНОГРАФІЇ
ІМ. М. Т. РИЛЬСЬКОГО
ЛЬВІВСЬКЕ ВІДДІЛЕННЯ

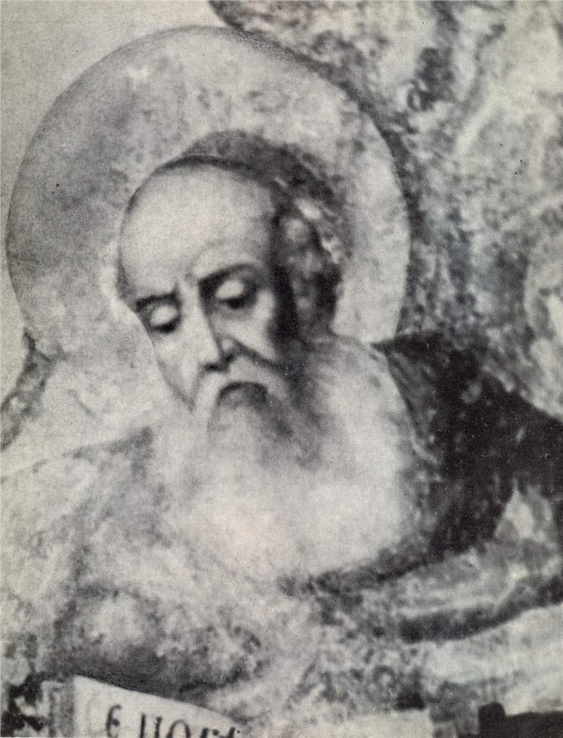
КИЇВ НАУКОВА ДУМКА
1988







Фрагмент настінного розпису з Софійського собору в Києві.



П. М. Жолтовський

МОНУМЕНТАЛЬНИЙ ЖИВОПИС НА УКРАЇНІ XVII–XVIII ст.



МОНОГРАФИЯ ПОСВЯЩЕНА ИССЛЕДОВАНИЮ МОНУМЕНТАЛЬНОЙ ЖИВОПИСИ ПАМЯТНИКОВ КАМЕННОГО И ДЕРЕВЯННОГО ЗОДЧЕСТВА УКРАИНЫ XVII—XVIII В.
РАССМАТРИВАЮТСЯ ОСНОВНЫЕ ГРУППЫ НАСТЕННЫХ РОСПИСЕЙ, СВЯЗАННЫХ С РАЗНЫМИ СОЦИАЛЬНО-КУЛЬТУРНЫМИ СФЕРАМИ УКРАИНСКОГО ОБЩЕСТВА XVII—XVIII В., В ЧАСТНОСТИ РОСПИСИ В КАМЕННЫХ СООРУЖЕНИЯХ ПРИДНЕПРОВЬЯ, В ДЕРЕВЯННЫХ ЦЕРКВЯХ ЗАПАДНОЙ УКРАИНЫ И ЗАКАРПАТЬЯ.
АНАЛИЗИРУЕТСЯ ИКОНОГРАФИЧЕСКОЕ СОДЕРЖАНИЕ РОСПИСЕЙ, ИХ СВЯЗЬ С ХУДОЖЕСТВЕННОЙ КУЛЬТУРОЙ ЭПОХИ.
ДЛЯ ИСКУССТВОВЕДОВ, ХУДОЖНИКОВ, ПРЕПОДАВАТЕЛЕЙ И СТУДЕНТОВ ХУДОЖЕСТВЕННЫХ ВУЗОВ.

МОНОГРАФІЯ ПРИСВЯЧЕНА ДОСЛІДЖЕННЮ МОНУМЕНТАЛЬНОГО ЖИВОПИСУ ПАМ'ЯТНИКІВ КАМ'ЯНОГО І ДЕРЕВ'ЯНОГО БУДІВНИЦТВА УКРАЇНИ XVII—XVIII СТ.
РОЗГЛЯДАЮТЬСЯ ОСНОВНІ ГРУПИ НАСТІННИХ РОЗПИСІВ, ПОВ'ЯЗАНИХ З РІЗНИМИ СОЦІАЛЬНО-КУЛЬТУРНИМИ СФЕРАМИ УКРАЇНСЬКОГО СУСПІЛЬСТВА XVII—XVIII СТ., ЗОКРЕМА РОЗПИСИ В КАМ'ЯНИХ СПОРУДАХ НАДДНІПРЯНЩИНИ, В ДЕРЕВ'ЯНИХ ЦЕРКВАХ ЗАХІДНОЇ УКРАЇНИ ТА ЗАКАРПАТТЯ.
АНАЛІЗУЮТЬСЯ ІКОНОГРАФІЧНИЙ ЗМІСТ РОЗПИСІВ, ЇХ ЗВ'ЯЗОК З ХУДОЖНЬОЮ КУЛЬТУРОЮ ЕПОХИ.
ДЛЯ МИСТЕЦТВОЗНАВЦІВ, ХУДОЖНИКІВ, ВИКЛАДАЧІВ ТА СТУДЕНТІВ ХУДОЖНІХ ВУЗІВ.

Відповідальний редактор
Я. П. ЗАПАСКО

Рецензенти
В. А. ОВСІЙЧУК, В. І. СВЄНЦІЦЬКА

Макет і оформлення художника
В. І. ЮРЧИШИНА

Редакція літературознавства та мистецтвознавства

Ж $\frac{4903020000\text{-}116}{М221(04)\text{-}88}$ 567-87

ISBN 5—12—001132—2

Павло Миколайович Жолтовський (1904—1986), доктор мистецтвознавства, відомий вчений, колишній науковий співробітник Львівського відділення Інституту мистецтвознавства, фольклору та етнографії ім. М. Т. Рильського АН УРСР, не дожив до виходу цієї книги. За п'ятдесят років творчої діяльності Павло Миколайович обходив всю Україну, не минаючи жодного села, жодного міста і містечка. Відвідав Білорусію, Російську Федерацію, дійшов до берегів Білого моря, любив Архангельську область, часто бував у Каргополі, на Соловецьких островах, у Карелії. В останні роки вчений ще завзятіше здійснював експедиції по Волинській області, Ровенщині, Львівщині, Тернопільщині, очолюючи групи науковців обласних музеїв. На облік було взято сотні пам'яток архітектури, здійснено обміри і фотографування, музеї поповнилися унікальними творами стародавнього живопису, різьби, книгами.

П. М. Жолтовський усе своє творче життя дотримувався раз і назавжди прийнятого принципу: мистецтво вивчати на оригінальних творах, віч-на-віч з пам'яткою, де б вона не знаходилася, тому так глибоко знав він українське мистецтво в широкому комплексі його найрізноманітніших явищ.

Першою вагомою працею вченого стала монографія «Визвольна боротьба українського народу в пам'ятках мистецтва XVI—XVIII ст.» (1958). Значний внесок дослідника у підготовку таких колективних праць, як «Нариси історії українського мистецтва» (1966), «Всеобщая история искусств», «Нариси українського декоративно-прикладного мистецтва» (1969) та шеститомної «Історії українського мистецтва». За участь в останній П. М. Жолтовському в 1971 році було присуджено Державну премію Української РСР.

Зібрані вченим матеріали протягом довоєнного та особливо в післявоєнний періоди лягли в основу його численних наукових праць, з яких основні були видані окремими книгами: «Художній метал. Історичний нарис» (1972), «Художнє лиття на Україні XIV—XVIII ст.» (1973), «Український живопис XVII—XVIII ст.» (1978), «Малюнки Києво-Лаврської іконописної майстерні» (1982), «Художнє життя на Україні XVI—XVIII ст.» (1983).

У 1984 році за цикл робіт під загальною назвою «Проблеми розвитку української художньої культури XVI—XVIII ст.» П. М. Жолтовський був удостоєний премії ім. І. Я. Франка АН УРСР.

Кожна з праць П. М. Жолтовського є помітним вкладом в історію української культури. Особливе місце серед них належить книзі «Український живопис XVII—XVIII ст.», яка відіграє величезну роль у вихованні молодого покоління дослідників. Продовжує цю тему пропонована монографія «Монументальний живопис на Україні XVII—XVIII ст.».

Цінним у даному дослідженні є те, що П. М. Жолтовський подав багатий фактичний матеріал, який збирав усе своє творче життя. Чимало з аналізованих мистецьких шедеврів XVII—XVIII ст. не збереглося, однак читач дізнається про ці пам'ятки з описів та фотографій, зроблених автором в 30—40-х роках.

Праця П. М. Жолтовського заповнює прогалину в дослідженні розвитку української культури XVII—XVIII ст. і, безумовно, є внеском в розробку питань в галузі живопису.

Кандидат мистецтвознавства
В. А. ОВСІЙЧУК



ВСТУП

Розвиток монументального живопису на Україні був зумовлений не лише суспільним життям, естетичними смаками замовників та виконавців, а й мистецьким оточенням та зв'язками з художньою культурою інших народів. Маючи давні традиції, настінний живопис в XVII—XVIII ст. вступає в новий, складний період свого розвитку.

Тематично живопис залишається релігійним, однак основним змістом його стають гуманістичні ідеї. Чільне місце в ньому починає посідати образ людини. В своєрідних формах цього мистецтва знайшли яскраве втілення суспільні ідеї, прагнення, естетичні запити народу. Середньорічна умовність, статичність й релігійна тематика поступаються прагненням до реалістичного відображення навколишньої дійсності. Поступово переважає світське начало, що надавало творам монументального живопису великої внутрішньої сили та суспільної вагомості. Дедалі частіше до канонічних композицій вводяться постаті видатних історичних осіб.

Дослідження пам'яток монументального живопису в дореволюційні роки було скромним. Лише в радянський час, в умовах бурхливого розвитку соціалістичної культури, стало можливим наукове, побудоване на принципах марксистсько-ленінської методології, розгорнуте вивчення національної художньої спадщини.

В українському радянському мистецтвознавстві спеціально монументальному живопису XVII—XVIII ст. не присвячувалось праць, увага переважно зосереджувалась на розписах XV—XVI ст.[1]

Складається враження, що в XVII—XVIII ст. не було створено розписів на високому художньому рівні. Ось чому автор поставив перед собою завдання дати узагальнюючу картину розвитку настінних розписів XVII—XVIII ст. на Україні, з'ясувати питання іконографії, розкрити ідейний зміст нових систем стінопису, які з'являються в кінці XVII ст. і помітно відрізняються від традиційного монументального живопису.

Особливу увагу в книзі приділено мистецтву Наддніпрянщини, де після художньої кризи кінця XVI — початку XVII ст. знову зростає інтерес до оздоблення храмів. Довелося долати певні труднощі при з'ясуванні колористичних якостей пам'яток, оскільки більшість розписів до нас не дійшла, деякі лишилися у вигляді фрагментів, а подекуди не доступні для вивчення через поганий стан. До аналізу залучено також монументальні комплекси, що не збереглися, але свого часу автор їх досліджував і зробив фото.



Орнамент. Фрагмент настінного розпису з церкви в с. Колодне Закарпатської обл. Копія худ. Ю. І. Хіміча.

Простежується історія розвитку настінних розписів у церквах Києво-Печерської лаври — Спаса на Берестові, Успенському соборі, Троїцькій надбрамній церкві. Виявлено зв'язок цих розписів з художньою діяльністю Лаврської іконописної майстерні, учні якої робили ескізи до окремих композицій. Багато спільного з лаврськими розписами мають монументальні комплекси Києво-Софійського собору, Густинського та Ніжинського (Благовіщенського) монастирів. При розшифровці складного змісту цих розписів відкривався їх щільний зв'язок з тогочасним побутом, з різними формами прикладного та декоративного мистецтва.

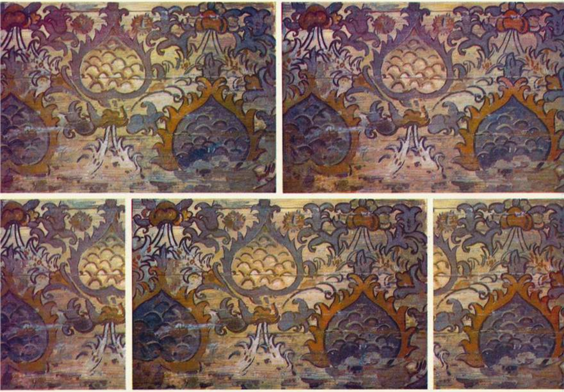
При розгляді монументального живопису в дерев'яних церквах автор спирається переважно на пам'ятки Західної України та Закарпаття, хоч літературні та архівні джерела свідчать про те, що настінні розписи існували також у дерев'яних спорудах Придніпров'я, в яких настінні розписи завжди були невід'ємною частиною декору інтер'єра.

Найзначніші з пам'яток знаходилися не в селах, а в містах і містечках, де існували міщанські церковні братства. Аналізуються розписи в неіснуючій уже дерев'яній церкві м. Судова Вишня, стінописи Воздвиженської та Святоюрської церков м. Дрогобича, Святодухівської та Троїцької церков в Потеличі. Особливостями цих настінних розписів є те, що їх виконували різні майстри, в різний час і вони не мають якоїсь спільної для всього храму іконографічної системи.

Із закарпатських пам'яток приділено увагу настінним розписам у церквах сіл Колодне, Новоселиця, Олександрівка, Середнє Водяне. Церковні сюжети в цих розписах присутні лише формально, їх суть становить образ мудрої людини, збагаченої досвідом життя. Автор вважав за доцільне згадати також настінні композиції в костьолах та магнатських палацах, що існували на українських землях. Таке дослідження, на нашу думку, допоможе глибше зрозуміти залежність розвитку монументального живопису XVII—XVIII ст. від соціального та культурного життя епохи.

Сповнені яскравого національного забарвлення та життєстверджуючої сили творчі досягнення українських майстрів XVII—XVIII ст. мають велике значення для розвитку мистецтв наступних періодів.

1
СВЄНЦІЦЬКИЙ І. С. Тематичний уклад стінопису церкви св. Юра в Дрогобичі // Літопис Бойківщини.— 1938.— № 10.— С. 67—79;
ЛОГВИН Г. Н. Монументальний живопис XIV — першої половини XVII століття // Історія українського мистецтва : В 6 т.— К., 1967 — Т. 2.— С. 157—207;
ЛОГВИН Г. Н. Настінні розписи в мурованих спорудах // Там же.— С. 175—192;
МІЛЯЄВА Л. С. Стінопис Потелича.— К., 1969;
СЛИВЧЕНКО Н. Н. Росписи закарпатских деревянных храмов XVII—XVIII вв. и их реставрации // Художественное наследие.— М., 1983.— С. 171—184.



МОНУМЕНТАЛЬНИЙ ЖИВОПИС НАДДНІПРЯНСЬКОЇ УКРАЇНИ

Монументальний живопис на Україні має глибокі й блискучі традиції в мистецтві Давньої Русі, яка залишила славнозвісні мозаїки і фрески Софійського собору, Михайлівського монастиря, Кирилівської церкви в Києві. В XIV—XV ст. мистецтво монументального настінного живопису продовжувало свій розвиток. Про це свідчать розписи в церкві-ротонді св. Миколи в с. Горяни поблизу Ужгорода, в церквах Лаврова Львівської області, Лужанах Чернівецької області [1].

Звуження будівельної діяльності змушувало місцевих художників-монументалістів виїжджати за межі України. Так, у XV ст. київський живописець Антоній розписував Троїцький собор у Пскові [2]. У 1393 р. у Польщі працювала група українських художників-монументалістів на чолі з Владикою [3]. У 1418 р. майстер Андрій брав участь у розписах каплиці св. Трійці в м. Любліні [4]. Українські художники розписували костьоли в Сандомирі та Вислиці.

Про розвиток монументального живопису на Україні в XVI ст. збереглося мало відомостей. Архівні джерела свідчать, що в 1565 р. молдавський воєвода











Олександр звернувся до Львівського православного братства з проханням «изеднати зукров», щоб вони «за гроши наши церковь нашу малевати у середине, по всем стенам, почонши звѣрху аж на дол, яко того обычай есть, добрыми красками, штобы пекное малеване было»[5]. Однак бажання воєводи не було здійснене. Збереглася єдина пам'ятка роботи тогочасних львівських «зукрів» — фрагмент розпису Вірменської церкви у Львові[6].

У кінці XVI ст. за наказом перемишльського єпископа Арсенія Брилинського була розписана монастирська церква в с. Спас поблизу Старого Самбора на Львівщині[7]. XVI ст. датовані й фрагменти настінного розпису в церкві Посади Риботицької[8].

Можна вважати, що на межі XVI і XVII ст. монументальний живопис на Україні, як і станковий, переживає певну кризу. Натяк на це відчувається в книзі острозького священика Василія «О единой истинной православной вѣрѣ» 1588 р., де читаємо: «И прочия ликы благолѣпія святых съборных храмов, гдѣ нынѣ в нас обрящещи?»[9].

На початку XVII ст. Захарія Копистенський, якому були відомі фрески

1. Історія українського мистецтва.— Т. 2.— С. 157—191.

2. СОБКО Н. П. Словарь русских художников.— Спб., 1893.— Т. 1, вып. 1.— С. 308.

3. RASTAWIECKI E. Słownik malarzów polskich.— Warszawa, 1857.— T. 3.— S. 55—57.

в Польщі, мальовані «грецким обычаєм», в своїй «Палінодії» нічого не говорить про їх українське походження, а вважає творами угорських і чеських майстрів: «В диецезии епископства Краковского по некоторых костелах найдутся, яком рекл., маловане грецким обычаем и кшталтом з напысами словянским языком над кождым образом. Отколь то видѣтися нам дает, же Угрове и Чехове, грецкой вѣры будучи, заходили до поляков и костелы их малевали, або теж тыи законники, которыи в Краковѣ мѣшкали, словенским языком пабоженство отправуючи и вѣру грецку держачи, могли маловати» [10]. Такі міркування не мали б місця, якби на Україні в цей час монументальний живопис набув значного поширення.

Пам'ятки монументального малярства на Україні починають з'являтися лише в 40-х рр. XVII ст. До них належать розписи в бабинці П'ятницької церкви у Львові [11]. В 1646 р. розписувалися Троїцька церква Густинського монастиря та Десятинна церква у Києві. З'явилися мальовила на стінах новозбудованої трапезної церкви Братського монастиря на Подолі в Києві, доповнені розписи Успенського собору Києво-Печерської лаври. Ці розписи не збереглися. Про них відомо із спогадів арабського мандрівника Павла Алеппського, який супроводжував антиохійського патріарха Макарія в його подорожі по Україні та Росії в 1654 р. Уважний, жадібно спостережливий, висококультурний мандрівник відразу помітив оригінальність українського живопису, його своєрідний стиль.

З настінних розписів Успенського собору Києво-Печерської лаври Павло Алеппський згадує лише ті, які його зацікавили оригінальністю композиції або незвичайною іконографією, чи місцевим колоритом. Так, на фасаді Успенського собору над західними дверима він бачив зображення «Успіння», а по боках — «Двох царів, що будували церкву». Вище — богородиця і дерево (мабуть, поширене пізніше «древо святих печерських»), на гілках якого зображені святі. Між цими святими були апостоли Петро і Павло, а над ними Антоній та Феодосій — «слави землі козаків» [12].

Над іншими дверима — зображення богородиці з ангелами довкола, що тримають для неї вінці. Ця композиція запозичена із західної іконографії, як і ті сюжети, які бачив П. Алеппський у нижньому ряду (приділах) кіотів, які знаходилися в нартексі Успенської церкви, а саме — Христос, що відганяє списом вовків від отари овець. Згадує Алеппський і традиційне зображення крилатого Івана Хрестителя у вівтарі північного приділу. Зацікавило його також «Успіння богородиці», що знаходилося у північно-західному куті храму. Вгорі було зображено апостолів з ангелами біля кожного з них, мотив, широко розповсюджений в традиційній візанто-руській іконографічній композиції «Успіння». Внизу — західний варіант цієї ж теми — апостоли біля розкритої мармурової труни здивовано підносять руки до неба і говорять: «Вона вознеслася» [13].

Над входом до Софійського собору в Києві П. Алеппський бачив зображення святої Софії у вигляді «церкви войовничої», де дияволи і «персіяни з франками» стріляють в неї з луків та гармат. Цей сюжет пізніше мав певне поширення в гравюрі та живопису. У вигляді східних та західних войовників зображалися тут різні єретики-несторіани, аріани, лютерани, кальвіністи.

У багатьох київських церквах Алеппський зустрічав сцену суда Пілата над Христом. Найбільші відомості пим подано про розписи трапезної церкви Братського монастиря на Подолі, зокрема про такі сюжети, як спокуса Христа дияволом, милосердний самарянин, Христос, який несе на плечах ягня, та страсний цикл — сцени катування Христа, суд Пілата, несення хреста, «Розп'яття» між розбійниками, а також символічне зображення Христа з виноградною лозою, з якої він вичавлює сік до келиха.

У нижньому ряду (приділах) іконостаса Троїцької церкви Густинського монастиря увагу Павла Алеппського привернули ті самі зображення, що й у Києві,— Христос з ягням на плечах та апостоли біля порожньої труни богородиці [14].

Відомості, подані Павлом Алеппським, недвозначно свідчать про те, що в іконопис і настінний розпис Наддніпрянщини ввійшло чимало нових тем і сюжетів західного походження. Цілком логічно припускати, що стиль їх виконання не був традиційним і залежав від західних впливів. У 30-х рр. ці впливи позначилися на таких пам'ятках, як гравюри до «Євангелія учитель-

4.
WALICKI M.
Malowidla ściennie kościoła św. Trójcy na zamku w Lublinie.— Warszawa, 1930.

5.
Юбилейное издание в память 300-летнего основания Львовского Ставропигийского братства.— Львов, 1896.— Т. 1.— С. 16.

6.
ГОЛУБЕЦЬ М.
Відкриття середньовічних фресків у Вірменському соборі у Львові // Стара Україна.— Львів.— 1925.— С. 119—126.

7.
Цей монастир був закритий в 1786 р. Церква була розібрана 1846 р. (ДОБРЯНСКИЙ А. История епископов трех соединенных епархий — Перемышльской, Самборской и Саноцкой.— Львов. 1893.— С. 61).

8.
KURPIK W.
Odkrycie malowidel sciennych w Posadzie Rybotyckiej // Materiały muzeum budownictwa ludowego w Sanoku.— Warszawa, 1966.— S. 72—74.

9.
Русская историческая библиотека.— Спб., 1882.— Т. 7.— С. 932.

10.
Русская историческая библиотека.— Спб., 1878.— Т. 4, кн. 1.— С. 996—997.

11.
Фрагмент цього розпису із зображенням «Знамення богородиці» тепер забілено.

12.
Путешествие антиохийского патриарха Макария в Россию в половине XVII века, описанное его сыном архидиаконом Павлом Алеппским.— М., 1897.— С. 47—48.

13.
Там же.— С. 52.

14.
Там же.— С. 88.

ного» лаврського видання 1637 р., ілюстрації до Біблії, які виконував гравер Ілля, титульний аркуш рукописного Служебника Петра Могили 1632 р. Ця західна течія протистояла не лише архаїчно-традиціоналістичному напряму в іконописі Наддніпрянщини, а й за своєю близькістю до західного мистецтва не збігалася з новим національним стилем українського живопису того часу. Становлення та утвердження цього нового живопису в Києві та на Лівобережжі проходило ще складніше — там спостерігалася розбіжність пошуків і творчих тенденцій, що мало місце у Львові й на західноукраїнських землях у ті критичні для розвитку української культури десятиліття. В цих умовах, зокрема, створювалися збережені до наших днів розписи церкви Спаса на Берестові у Києві. Незважаючи на наявність місцевих художників-монументалістів, митрополит Петро Могила запросив для розпису цієї церкви греків. Важко сьогодні пояснити причини такого запрошення. Можливо, тут відіграли свою роль ті міцні зв'язки з Афоном, які існували на батьківщині митрополита, в Молдавії, а також на західних землях України.

На тлі великих змін, які відбулися в українському живописі того часу, настінний розпис церкви Спаса на Берестові, створений, як свідчить меморіальний запис, в 1644 р. грецькими майстрами [15], посідає окреме, певною мірою ізольоване місце. Наявність в розпису і грецьких і слов'янських текстів дає можливість вважати, що ці майстри працювали також в слов'янських країнах.

Розписи церкви Спаса на Берестові порівняно добре збереглися, хоч і пізніше перемальовувалися. Майстри прагнули, в міру тих можливостей, які давав інтер'єр досить тісного храму, дотримуватися схеми і стильових засад традиційних монументальних розписів. Головна трудність полягала в тому, що в храмі не було центральної бані, в якій композиційно повинен зосереджуватися увесь храмовий розпис. Тому цей композиційний вузол було перенесено на склепіння вівтарної частини, розділене нервюрами на окремі поля з колом у центрі. В цьому колі наче в круглій бані вміщено зображення Христа-вседержителя, довкола його розміщені постаті апостолів та ангелів. У зображеннях апостолів використано досить сміливі ракурси, пристосовані до вигнутої поверхні вівтарних склепінь, на яких був уміщений той цикл зображень, що за традицією повинен знаходитися в бані храму та на його парусах. На стінах вівтаря розміщено зображення святителів східної церкви, куди ввійшли, крім усталених в цьому місці постатей Іоанна Златоуста, Василія Великого, Григорія Богослова, Петра, Афанасія та Кирила Александрійських, такі маловідомі на Україні святі, як Артемій, Феофан, Епіфаній, Феодул, Яков Персіянин.

Нижня частина храму, перекритого коробовим склепінням, прикрашена зображеннями на повний зріст засновників східного чернецтва Антонія Великого, Сави Освяченного, Єфрема Сірина та інших святих грецького пантеону. Вище — сюжети на євангельські теми.

До іконографічних новин спасоберестовського розпису слід віднести два пояси страсних сцен на західній стіні середньої частини храму. Серед них виділяється драматизмом зображення «Умивання ніг». На південній стіні храму вперше з'являється такий характерний для пізнішої української іконографії символічний сюжет, як «Недріманне око».

У бабинці над входом до церкви вміщено урочисте зображення храмового свята «Преображення» та маєстатичні постаті Христа та богородиці на престолах. Тут же — грецький напис про побудову церкви і створення її розпису: «Петро Могила, архієрей божий, дарує і цей храм і самого себе господу владиці і завершив цей досконалий і приснопам'ятний дім, вивівши його із забуття, перстами греків написав славу, яку ти, безначальний, осягнув хресними стражданнями твоїми посеред землі, бо в храмі божому всякий славу приносить. Ти, що утверджуєш склепіння небесні і вагу землі своєю долонею тримаєш, утримай і цей дім назавжди нерушимим во славу твоєї держави. В літо від різдва Ісуса Христа, 1644, листопада 16» [16]. Зміст цього тексту свідчить про те велике значення, яке надавав реставрації храму, особливо його розпису, сам фундатор — Петро Могила.

Другий, слов'янський, напис вміщений над цим же входом з внутрішньої сторони храму. В ньому говориться про побудову церкви князем Володимиром та про її оновлення Петром Могилою після зруйнування «от безбожних

15. ПЕТРОВ Н. *Древняя стенопись в Киевской Спасской на Берестове церкви // Труды Киевской духовной академии.— 1908.— Вып. 2.— С. 266—298;* ШИРОЦКИЙ К. В. *Киев.— Киев, 1917.— С. 257—260.*

16. ПЕТРОВ Н. И. *Древняя стенопись в Киевской Спасской на Берестове церкви.— С. 270.*



татар». У цих написах зі своєрідною церковною образністю підноситься ідея єдності Русі, стверджується староруська традиція, на яку ця ідея спиралася. Саме тому в системі розпису, наскільки дозволяли архітектурні умови храму, були додержані приписи грецької «ермінії» в її афонських варіантах. «Грецьке» — східне — тут свідомо протиставляється західному.

Незважаючи на явний традиціоналізм спасоберестовського розпису, що стає особливо виразним при порівнянні з сучасним йому станковим іконописом, знаходимо в ньому чимало рис нового, насамперед у трактуванні облич. Обличчя, всупереч плоско зображеним фігурам, у багатьох випадках пластично модельовані за допомогою світлотіні. В такий спосіб мальовано обличчя архангела Михаїла. Серед інших зображень привертають увагу майстерно виписані обличчя зосередженого Меркурія, аскета і містика Кирила Александрійського, сповнене життя, енергійне, мужнє і разом з тим жорстоке обличчя Афанасія Александрійського. На тлі цих реалістичних спрямувань спасоберестовського розпису особливого значення набирає портретне зображення Петра Могили, що входить до складу урочистої композиції, вміщеної над вівтарною аркою. На ній намальовано на троні Христа — «великого архиєрея». Біля його престолу стоять богородиця та князь Володимир — будівничий храму. Ліворуч — навколішках — Петро Могила в архієрейському одязі. Густобороде повне обличчя з круто піднятими бровами, міцно стуленими вустами свідчить про енергійний характер цього митрополита. Водночас на ньому видно втому, глибоку задумливість.

Розчищені частини спасоберестовського розпису, зокрема зображення архангела Михаїла на вівтарній арці, виявляють своєрідний колорит цих розписів. В них темно-синє тло, переважають червоно-брунатні та темно-зелені тони. Фарби глибокі, але значною мірою приглушені, без різких яскравих плям. Внаслідок енергійної прорисовки складних контурів фігури та драпіровок одягу колористичний лад фрески дуже напружений, динамічний. Сукупність усіх цих прийомів уміло використана художником для створення образу юнака-воїна. Образ воїна Михаїла доповнено зображеннями архангела Гавриїла, що всупереч традиції озброєний шаблею, та воїна Меркурія. Незважаючи на певні риси нового, спасоберестовський розпис в цілому є явищем консервативним, на тлі розвитку тогочасного іконопису — навіть архаїчним.

Не збереглося інших пам'яток монументального живопису, які можна було б зіставити зі спасоберестовським розписом. Можливо, таким був майже одночасно, в 1646 р., виконаний розпис новозбудованої Троїцької церкви Густинського монастиря, про який сповіщалося в листах до московського царя: «Пять верхов больших церковных внутрь попысали зѣло благолѣпно» [17]. А можливо, й розписи Десятинної церкви, також відбудованої з руїн заходами Петра Могили [18].

Спасоберестовський розпис виступає на загальному тлі українського мистецтва середини XVII ст. як останній дзвінкий акорд старого церковного іконопису, щільно пов'язаного з мистецтвом тогочасного греко-слов'янського світу, що на Україні, однак, не викликав ніякого помітного резонансу. Розвиток живопису відбувався вже іншими шляхами.

Перші десятиліття після народновизвольної боротьби 1648—1654 рр. не були сприятливими для розвитку монументального живопису. До 70-х рр. XVII ст. монументальне муроване будівництво — головний об'єкт настінного розпису — майже не розвивалося. Лише в кінці XVII ст. сталися певні зрушення у розвитку монументального живопису. Виникають нові системи розписів, які в тематичному, іконографічному, композиційному і колористичному вирішенні мало пов'язані з традиційним монументальним живописом. Основним джерелом цих поліхромій стає не стільки традиція, скільки догматично-моральні, церковно-історичні системи, створені теологічною вченістю, головним осередком якої була тоді Київська академія. Її теологічна наука залежала в своїх джерелах від західної теології, але це не перешкоджало критичному ставленню до цих джерел та суворому дотриманню основних засад православ'я. Академічній науці був властивий полемістичний елемент, спрямований головним чином проти католицизму [19]. Ця активна ідейна боротьба позначилася на духові й характері монументального живопису на Україні кінця XVII та XVIII ст. В цілому монументальні розписи цієї

«Преображення» з церкви Спаса на Берестові Києво-Печерської лаври.

17. *Акты, относящиеся к истории южной и западной России.— Спб., 1861.— Т. 6.— С. 87.*

18. ПЕТРОВ Н. А. *Древняя стенопись в Киевской Спасской на Берестове церкви.— С. 292.*

19. *Основи технологічних концепцій того часу були висловлені в «Православному ісповіданні» Петра Могили та в «Православному богословії» Феофана Прокоповича.* ЧЕРВЯКОВСКИЙ П. А. *Введение в богословие Феофана Прокоповича // Христианское чтение.— 1876.— Январь—февраль.— С. 32—86.*



«Архангел Михаїл» з церкви Спаса на Берестові Києво-Печерської лаври.

епохи були явищем новаторським, що відповідало новому етапу розвитку культури [20].

Особливе місце серед монументальних розписів XVIII ст. за своїм обсягом, за винятково широким змістом та художнім значенням посідають розписи, які були виконані в Успенському соборі (велика церква) та в Троїцькій надбрамній церкві Києво-Печерської лаври після пожежі 1718 р.

Велика церква Києво-Печерської лаври, як свідчив напис на стінах, була «иконописным художеством украшена» в 1730 р., а в 1776 р. «иконописным художеством вновь на стѣнах и на сводах совершенно вся выписана и украшена». Часткові поповлення розпису робилися в 1813, 1824, 1829—1831 рр. У 1840—1842 рр. він був повністю перемальований [21].

Розпис в Успенському соборі іспував до 1893 р., був по-варварськи знищений «с надлежащего разрешения» духовної адміністрації і замінений новим.

Йдучи назустріч лаврській адміністрації, Київське церковно-археологічне товариство зробило висновок, що розпис Успенського собору «не має ніякого значення ні в художньому, ні в історичному відношенні і що він не має права претендувати на те, щоб бути характерним для своєї епохи, не заслуго-

20. *Можна припустити, що найстарішим з цих розписів, принаймні в певних своїх частинах, є розпис Троїцької церкви Густинського монастиря, побудованого в 1671 р. (Нарис історії архітектури Української РСР.— К., 1957.— С. 123). Проте сучасний стан цих розписів, які неодноразово перемальовувалися, не дає можливості надійного їх датування. Належать вони, як і спасоберестовські розписи, не до традиційного, а до нового типу. Тому для зручності розглядатимемо їх після київських.*

21. ПЕТРОВ Н. И. *Об упраздненной стенописи великой церкви Киево-Печерской лавры // Труды Киевской духовной академии.— 1900.— Вып. 5.— С. 58, 59, 69.*



вує на будь-яку увагу і не вартий того, щоб його зберігати»[22].

Незважаючи на голоси протесту проти такого варварського вчинку, ця великої ваги пам'ятка старого українського мистецтва безповоротно загинула. Залишилась лише невелика кількість фотографій, переважно з портретної частини розпису, та згадки в друкованих виданнях[23], а також деякі рисунки в «кужбушках» Лаврської іконописної майстерні, які можна вважати ескізами до окремих частин цього розпису.

До виконання розпису, що мав прикрасити головний храм Києво-Печерської лаври, підійшли дуже уважно. Очевидно, існувало кілька проектів цих розписів, два з яких збереглися до нашого часу.

Про широке значення цих проектів свідчить той факт, що вже після виконання розпису Успенського собору текст реалізованого проекту переписувався і розповсюджувався як самостійний твір, як перша своєрідна в українській літературі мистецтвознавча праця. Один з таких списків зберігається в Державній бібліотеці СРСР ім. В. І. Леніна в Москві[24].

Перш ніж аналізувати зміст цього розпису, треба зупинитись на його історії, на питанні попереднього розпису Успенського собору, який існував до пожежі 1718 р.

У проектах нового розпису М. Істомін прагнув побачити опис старого лаврського розпису XV—XVI ст., який не був до кінця знищений пожежею і ввійшов у новий стінопис[25]. Проте існування такого розпису не підтверджується ні історичними джерелами, ні стильовими особливостями нового розпису, який повністю визначається принципами живопису XVIII ст., а не попередньої доби.

Відомо, що з XII ст. велика лаврська церква мала мозаїчний розпис у вівтарі. Але він, очевидно, був втрачений.

У 1470 р. київський князь Семен Олелькович відновив велику лаврську церкву і «украси ю всякою красотою и розличными шары выписа»[26]. В середині XVII ст. Павло Алеппський бачив у цій церкві лише окремі настінні зображення. З огляду на це можна зробити висновок, що суцільного настінного розпису в середині XVII ст. велика лаврська церква вже не мала.

У другій половині XVII ст. з'явилися зображення князів та архімандритів — портретна «галерея» лаврського настінного розпису, яку в 1700 р. бачив московський священик Іван Лук'янов і відзначив, що в «Печерском монастыре церковь зело предивна и в церкви стенное писание, все князья русские написаны»[27].

Отже, є підстава твердити, що перед пожежею 1718 р. суцільного настінного розпису у великій лаврській церкві не було, а в зв'язку з цим проекти нового розпису були оригінальними творами художньої думки XVIII ст. Знайомлячись з цими проектами, бачимо широту їх задуму. Той з них, за яким, очевидно, виконувався розпис, відзначається строгою систематизацією всіх зображень за тематичними циклами, об'єднаними певною теологічною або церковно-історичною ідеєю. Добір матеріалу дуже чіткий, наочний, нерідко в супроводі значних текстових частин. Розміщення зображень передбачено з урахуванням усіх складних архітектурних особливостей храму.

У проекті послідовно й докладно, починаючи з вівтаря, названі сюжети настінних зображень та супровідні тексти. Порівняння цієї системи розпису з традиційною системою, добре представленою розписами Софійського собору, дає змогу виявити як традиційні, так і нові елементи лаврського розпису.

З традиційних тем у проекті вівтарного розпису залишилося зображення «Тайної вечері» з «отцями церкви», причому в їх складі були лише Іоанн Златоуст, Василій Великий та Климент Александрійський. Інші три — Яків, «брат господень», Ігнатій-богоносець, Герман, патріарх Константинопольський,— до старої схеми не входили.

Решта розпису вівтаря не має нічого спільного з старими традиціями. Вона щільно пов'язана з ідеями української теології XVII ст. Так, у вівтарній консі розміщено «Розп'яття» із зображенням «таїнств» довкола нього. На лівій стіні вівтаря алегорично-символічні зображення св. Духа та семи його дарів — премудрості, розуму, світла, міцності, знання, страха божого, благочестія. На правій — «Воскресіння Христа» та дванадцять «явлень» його після воскресіння.

У головній бані замість Пантократора вміщено зображення «Трійця новозавітна», а довкола неї в хмарах дев'ять ангельських хорів (серафіми, херувими, престоли, господствія, сили,

«Архангел Михаїл». Фрагмент.

22.
ЭРТЕЛЬ В. Д. О стенописи великой Успенской церкви Киево-Печерской лавры // Труды Киевской духовной академии.— 1887.— № 4.— С. 500—501.

23.
ИСТОМИН М. И. К вопросу о древней иконописи Киево-Печерской лавры // Чтения в историческом обществе Нестора Летописца.— 1898.— Кн. 12.— С. 3—19; ИСТОМИН М. И. Описание иконописи Киево-Печерской лавры // Там же.— Приложение.— С. 34—89; ПЕТРОВ Н. И. Об упраздненной стенописи великой церкви Киево-Печерской лавры.— С. 40—70; КУЗЬМИН Е. М. Несколько слов по поводу уничтоженных и уцелевших памятников старины в Киево-Печерской лавре // Искусство и художественная промышленность.— 1900.— Февраль.— С. 223—240.

24.
«Память, что внутр великой святой печерской церкви изображено почавши от самой глави и около по стѣнах в главѣ внутр посредѣ». Відділ рукописів Державної бібліотеки СРСР ім. В. І. Леніна.— Збірка Лукашевича і Маркевича.— № 25.

25.
Див. полеміку М. П. Істоміна та Н. І. Петрова: ИСТОМИН М. П. К вопросу о древней иконописи Киево-Печерской лавры.— С. 3—19; ПЕТРОВ Н. И. Об упраздненной стенописи великой церкви Киево-Печерской лавры.— С. 40—70.

26.
ПЕТРОВ Н. И. Об упраздненной стенописи великой церкви Киево-Печерской лавры.— С. 67.

27.
Путешествие в святую землю священника Иоанна Лукиянова // Русский архив.— 1863.— № 1.— С. 44.







«Петро Могила» з церкви Спаса на Берестові Києво-Печерської лаври.

власті, начала, архангели, ангели). Традиційні постаті 12 апостолів у барабані головної бані стоять на символічних каменях (Хрисолід, Топаз, Аметіст, Сапфір, Яспіс, Смарагд та ін.).

На чотирьох головних підпружних арках мали бути розміщені зображення 70 апостолів, святителів, пророків та предків Христа.

У центральній частині храму під західними та бічними (південними і північними) хорами, тобто на самому видному місці, передбачалося малювати «сонм святых вселенських соборов як найлучшей» з текстами, «что на яком дѣйствовалось собори».

На стінах храму, починаючи з правої сторони від західних дверей, мали бути зображення печерських архімандритів, а зліва від тих же дверей — зображення ктиторів печерських. На склепінні нартексту — небо з зорями, в зорях преподобні печерські, а в центрі — в сонці — богородиця, в двох більших зорях — Антоній та Феодосій Печерські.

Так, дуже чітко були запроектовані розписи основних частин храму. В бічних вівтарях та приділах намічалися окремі цикли настінних розписів з великою кількістю зображень певної тематики. Наприклад, у приділі-жертвеннику разом із молінням в саду Гефсиманському мало бути 12 зображень до страсних євангелій. Там же — 20 сцен «ветхого завіту» та алегоричні зображення, які вважалися прообразами страстей Христових (сплячий лев, сонце заходить, два чоловіки, що несуть виноградне гроно, пшеничне зерно в землі, вбивство Авеля, жертва Авраама, Іосиф у криниці, Іона в морі, мідний змій та ін.).

У вівтарі архістратига Михаїла передбачалося: «Верху, вище кзимса, скроз впродовж небо, полно ангелов цѣлых, дополних и главы с крилами. Сам же господь Саваоф сѣдяй там же на небѣ, от Востока около его серафими шестокрылии стоят и тоже с ангелами дѣют пѣніе».

Нижче, під гзимсами, «вижей окон соборы всѣх святых ангел имущ посредѣ себе Христа младенца».

«Ниже, под окном семь ангелов Михаил, Гавриил, Рафаил, Уриил, Серафиил, Егудиил, Вериил».

На тій самій стіні по боках вікна справа три ангели в Авраама, зліва — ангел, що забороняє Аврааму вбивати Ісаака.

На обох сторонах вівтаря по шість сцен апокаліпсиса, в яких беруть участь ангели.

У фрамузі при царських вратах передбачалося малювати: «Ангел і Агарь», «Драбина Іакова», «Іаков зустрічає ангела на шляху», «Варлаам і ангел», «Явлення ангела Гедеону», «Ангел бореться з Іаковом», «Явлення



Богдан Хмельницький та Іван Скоропадський. Фрагмент розпису з Успенского собору Києво-Печерської лаври.

ангела Маною», «Ангел, який поражає людей», «Ангел та Ілія Пророк», «Ангел вбиває 185.000 ассірійців», «Ангел з Товією» та 9 інших сцен з ангелами.

Наведений проект приділа архістратига Михаїла відзначався своєю вичерпністю не лише в догматичному, а й теологічному аспекті. Тут в настінні зображення перенесено майже все те, що оповідалося в Біблії про ангелів.

До розпису великої лаврської церкви мали ввійти такі теолого-філософські цикли, як «7 добродѣтелей естественных и преестественных з алегоричним зображенням віри, любові, надії, ціломудрія, розуму, правди, мужності.

У символічних зображеннях передбачалися молитви «Отче наш» (10 зображень), «Блаженства» (10 біблійних зображень), «Словеса яже на крестѣ» (10 зображень), «Сім образів покаяння», ілюстровані біблійними образами царя Давида, Марії Магдалини, апостолів Петра і Павла, царя Манасії, Закхея-митаря, розбійника «благоразумного».

Церковно-історичній темі присвячувався також рідкісний цикл «степеней клиричества», до складу якого входили: «Дверник в подстихарѣ ключи держит», «Заклинатель в подстихарѣ с крестом», «Священосец в подстихарѣ со свещею», «Чтец в подстихарѣ с книгою Апостола на амвонѣ», «Певец в подстихарѣ с Псалтирію на амвонѣ», «Поддякон в стихарѣ накрест опоясан крест на процесии носит», «Діакон в стихарѣ рипиду держит», «Ієрей в ризах с евангеліем», «Архиерей в одеждѣ святительской с крестом».

Треба зауважити, що ці «степени клиричества» не є ніяким анахронізмом, а запозичені з тогочасної літургічної практики. В архієрейському служебнику 1682 р., що належав Петрові Могилі, є тексти «чинів» поставлення в свічоносця, читця, співця, піддиякона, пресвітера, архімандрита і єпископа.

Передбачалися великі цикли «лика пророков» (понад 50 фігур), «лика мучеников», а в приділі архідиякона Стефана — акафіста богородиці.

Особливий інтерес у цьому розписі викликають історичні та ландшафтні композиції, до яких належать зображення «небесного Ієрусалиму» з 12 «воротами» Афонської гори, Сінайської гори та Київських гір, які в проекті так описані: «Гора нова Ієрусалимська, Російський Сіон — гора Київ-



Багач у пеклі. Малюнок з «кужбушків» Києво-Печерської лаври.

«Лик святих дівствениць» з Троїцької надбрамної церкви Києво-Печерської лаври. →

ская яже бог избра, апостол Андрей крестом водруженним благослови, святий Владимир крещением освяти, вѣру православную насади, церкви многи и монастыри многи и прекрасни назда...».

У цій композиції, до якої, очевидно, має відношення рисунок-ескіз у «кужбушках», мовою художнього образу виражена антикатолицька ідея першодостоїнства Єрусалимської церкви — матері усіх церков. Посланцем від цієї церкви апостол Андрій прийшов до Фракії і заложив основу християнства в Константинополі, а звідти, згідно з легендою, прибув до берегів Дніпра і на кручах, де тепер стоїть Київ, поставив хрест. І цим уведення на Русі християнства «издалеча многими вѣки предвидя прорече»[28]. Отже, «Російський Сіон» із Сіоном Єрусалимським зв'язує древня та священна традиція. Біблійні сцени «Неопалима купина», «Тлумачення снів Йосифом» та ін. трактувалися насамперед як ландшафтні композиції: «Гора висока, ліеншафтов много на верх гори, купина огнем горящая, а внизу Мойсей стоит... в единій руцѣ палицу держит, а другую к персям»; «В облаках десять снопов кругом, одинадцятый в середине больший тих, низко на земли ліеншафти и 11 братов Иосифовых сѣдячіи на земли и перед ними Іосиф стоячи говорит»: «Ліеншафти близкии и ближайшей на земли сидит Исаак благословит Иакова... в далекосцях град; ближей ліеншафти, а еще ближей Валаам на ослѣ, а ангел противо»; «Ліеншафти Іосиф сѣдящу фараону на креслѣ, разсуждаша с ним; ближей море, из моря идут 7 коров худых и 7 коров тлустых».

Вартий уваги за своїм дидактичним змістом цикл зображень «отців церкви» при вході до Успенського собору: Василій Великий з хартійним текстом про єретиків; Діонісій, єпископ Александрійський, з хартією про церковні служби; Петро Александрійський з хартією про пости; Григорій Неокесарійський з хартією про лихоїмство; Афанасій Великий з хартією про прелюбодійство; Григорій Богослов з переліком книг Нового завіту; Амфілохій Іконійський з переліком книг Нового завіту; Григорій Ніський з книгою про

28. **ТИТОВ Ф.** *Матеріали для історії книжної справи на Вкраїні в XVI—XVII ст.— К., 1924.— С. 6.*


ЛИКЪ СТЫХЪ



покаяння; Тимофій Александрійський з книгою-текстом про заборону єретикам бути на службі в церкві; Феофіл Александрійський з книгою-текстом про милостиню жебракам при церкві; Кирил Александрійський з книгою-текстом про непорушність і невід'ємність церковних скарбів та маєтків; Геннадій, патріарх Константинопольський, зі свитком-текстом.

Ці своєрідні монументальні ілюстрації до положень канонічного права доповнювались великими текстами правил «вселенських соборів» («Першого Нікейського» — 20 правил, «Другого Царгородського» — 8 правил, «Третього Ефеського» — 19 правил, «Четвертого Халкідонського» — 30 правил, «Шостого Царгородського» — 102 правила, «Сьомого Нікейського» — 22 правила).

Окрему, але органічну частину розпису великої лаврської церкви складав цикл портретів доброчинців та ігуменів Києво-Печерської лаври, серед яких були зображення визначних історичних діячів.

Збережена до нашого часу фотографія одного із «вселенських соборів», зображення яких займали центральну частину храму, дає уявлення про ці монументальні композиції, що свідчать про значну близькість лаврського настінного малювання до станкового живопису епохи. Можна навіть говорити про певну перевагу станковізму в рамках окремих композицій. Проте в цілому, як видно з проекту розміщення настінних розписів в інтер'єрі храму, вони були підпорядковані його архітектурним особливостям. Тому вертикальні статичні постаті ктиторів та ігуменів у портретній частині лаврського розпису розміщені в нижній частині стін, утворюючи міцний цокольний фриз, над яким підносилися більш легкої й вільної форми композиції, зокрема «ліендшафтні» зображення. Уявлення про це можуть дати фото з «Воскресіння мертвих» та ескіз «Апостол Андрій на горах київських» у лаврських «кужбушках».

«Воскресіння мертвих» пройняте драматичним відчуттям «кончини світу». Бліді постаті померлих, що прокинулися від небуття, сповнені страху, непевності, очікування останнього вироку. Широкий простір «ліендшафта» підкреслює самотність померлих, що встають із земних надр. У цій композиції, наскільки дозволяє судити фотографія, широке живописне письмо, хороший рисунок.

Композиція «Апостол Андрій на Київських горах» створена на основі літописної легенди і має патріотичне спрямування. На ескізі бачимо широку панораму Києва з його основними частинами — верхнім містом, Подолом, Печерськом. Насиченість, сконцентрованість композиції допомагають створенню виразного образу цього славного і улюбленого народом міста, його пишної архітектури, високих Дніпрових круч [29].

Композиція «Сьомий вселенський собор», відома за фотографією, являє собою монументальну історичну картину, на якій зображено близько 100 постатей. На передньому плані — ієрархи в багатому літургічному одязі. Незважаючи на строгу симетричність композиції, вона не справляє враження сухості та монотонності. Майстерно виконано другий план із зображенням натовпу світських людей — гостей собору, які входять до великої зали через широкі двері. Цей прийом розриває замкнутість композиції, оживляє її. Дещо умовно зображені імператор та імператриця, решта — це живий образ тогочасних зборів при виборах гетьманів, митрополитів. Архітектура, одяг, людські типи — усе це характерне для українського життя першої половини XVIII ст.

Єдина композиція, яка збережена від знищення 1893 р. та існувала до 1941 р. в приділі Стефана,— це «Багатий та Лазар». Вона відзначалася енергійним рисунком, грізним ефектом цокольного полум'я, в яке потрапив немилосердний багач. На відміну від повільної, із старанним виписуванням лінійної манери композицій «вселенських соборів», тут застосовано більш живописні прийоми з живою грою кольорових плям та глибокою світлотінню. Така розбіжність в художній манері окремих частин розпису Успенського собору цілком зрозуміла, оскільки ці роботи виконували різні майстри. Не виключена й певна різночасовість виконання тих чи інших частин розпису.

Найбільший інтерес в системі розпису Успенського собору викликала і викликає портретна галерея, де серед лаврських ктиторів та ігуменів були вміщені зображення київських і литовських князів, московських царів, українських гетьманів, визначних культур-

29. *ЖОЛТОВСЬКИЙ П. М. Малюнки Києво-Лаврської іконописної майстерні.— К., 1982.— С. 239.*

них діячів того часу. Ця частина лаврського розпису існувала до пожежі 1718 р. При відновленні стінопису до нього знову ввійшли як важлива складова частина портретні зображення, вміщені на стіні нартексу, нижній частині південної та північної стін, а також частково на церковних пілонах, тобто в місцях, найзручніших для сприйняття. Перелік цих портретів подано в протоколі комісії, яка оглядала розпис у 1886 р.: «На північній стіні, за лівим кліросом, зображення князів литовських: Георгія Ольшанського, Бориса Ольшанського, Володимира Ольгердовича, Федора Сангушко Ольгердовича, Андрія Сангушко Ольгердовича, Олександра Сангушко Ольгердовича, Костянтина Івановича Острозького, Василія Костянтиновича Острозького, Корибут Михаїла Вишневецького. Понад литовськими князями зображення малоросійського старшини...» Всі дев'ять литовських князів зображені в порфірах, коронах, зі скіпетрами в руках. Зображення не мають нічого спільного зі справжнім вбранням литовських князів: вони одягнені в костюми, в яких у XVII—XVIII ст. взагалі зображали вінценосців. Малоросійський старшина — в національному південноруському одязі. На південній стіні, за правим кліросом, зображені «архімандрити Лаври Мелетій Хребтович, Никифор Тур, Захарія Копистенський, Петро Могила, Йосиф Тризна, Інокентій Гізель, Варлаам Ясінський (в митрополичому уборі), Мелетій Вуяхевич, Іоасаф Кроковський, Іларіон, Афанасій, Іоаникій Сенютович — останній в ряду зображених архімандритів (помер в 1729 р.). Навпроти південної стіни, на стовпах, зображені архімандрити Протасій, Іларіон, Никандр, Геннадій (всі — XVI ст.). На південній та західній стінах у напрямку від гроба преподобного Феодосія розміщені архімандрити: Петро, Антоній, Іона, Макарій, Ігнатій, Іоаким, Григорій, Іоанн, Сильвестр, Філофей, Іосаф, Феодосій Войнилович. Вище, на тій самій стіні зображені перші ігумени Лаври XI—XV ст. (30 фігур, розміщених групами). На західній стіні, від західних дверей до мавзолею князя К. І. Острозького, намальовані великі князі: Ізяслав Ярославич, Святослав Ярославич, Всеволод Ярославич, Михаїл, Святополк, Володимир Мономах, Мстислав Володимирович, Андрій Боголюбський, Ярополк Ізяславич, Георгій Володими-



Бог-отець. Малюнок з «кужбушків» Києво-Печерської лаври.

рович, Роман Галицький, Київський удільний князь Олександр Володимирович та імператор Петро І»[30].

Проте до цього переліку ввійшли не всі портрети лаврського стінопису. Так, в ньому не згадуються портрети царів Михаїла Федоровича та Олексія Михайловича, опубліковані М. Є. Кузьміним[31].

Крім того, до нього не ввійшли знищені раніше портрети, серед них і портрет Богдана Хмельницького, з якого не пізніше 1834 р., коли його було зафарбовано «дикою фарбою»[32], зроблена копія. Вона зберігалася в музеї Любомирських у Львові, а тепер знаходиться у Львівському історичному музеї. На цій копії поряд з Хмельницьким бачимо гетьмана Івана Скоропадського. Біля зображення Богдана Хмельницького є напис: «Зиновій Богдан Хмельницький гетьман військ запорожських і бывшый ктитор Києво-Печерської лаври».

Портретна частина величезного лаврського розпису, як згадувалося, знаходилася в західному нартексі та на нижніх частинах південної й північної стін храму. Центром цієї монументальної композиції було склепіння нартексу, де довкола зображення богородиці були розміщені в клеймах канонізовані староруські князі Володимир, Борис і Гліб та засновники Києво-Печерської лаври Антоній і Феодосій. Нижче цих зображень, на стінах нартексу, урочистими рядами виступали київські й литовські князі, московські царі та українські гетьмани. Іконографічними джерелами портретної частини розписів, крім діячів XVII—XVIII ст., зображених за сучасними їм портретами, були різні твори російських та українських граверів, наприклад теза Обидовського роботи Інокентія Щирського[33], теза Гедеона Одорського Іларіона Мігури[34], гравюри «Зерцала» 1705 р., гравюри Пікара 1707 р. з портретом Петра І, оточеного 23 клеймами із зображеннями князів та царів від Рюрика до Івана IV[35], або гравюра Зубова 1725 р., на якій довкола постаті імператриці Катерини І — 56 медальйонів із зображенням російських князів і царів та ін.

Безпосереднім джерелом підбору зображених осіб, очевидно, були лаврські «синодики», до яких вписувались імена благодійників лаври. Можливо, цим пояснюється те, що галерея зображень давньоруських князів починається з Ізяслава Ярославовича, при якому був заснований Печерський монастир. Ім'я цього князя повинно було стояти першим в лаврському «синодику». Послідовність розміщення портретних зображень розпису відображала історію Києво-Печерської лаври і разом з тим стверджувала ідею спадковості від Київської Русі до Російської держави. Ця ідея образно висловлена у популярному в XVII ст. «Синопсисі»: «Преславный и первоначальный всея Росіи град Кіев по многих перемѣнах своих... аки в достояніе царское приидѣ...»[36].

З українських гетьманів у розписі Успенського собору були вміщені лише Хмельницький та Скоропадський, останній, очевидно, за активну допомогу у відбудові Києво-Печерської лаври після великої пожежі 1718 р. Характерними для лаврських розписів є наявність зображень литовських володарів Києва і відсутність польських королів.

Розпис нартексу Успенського собору ідейно пов'язаний з розписами Золотої та Грановитої палат, а також Архангельського собору Московського Кремля. В першому з цих розписів (1547—1552 рр.) прославлялась Російська держава як спадкоємиця Візантійської імперії, з'ясовувалось значення самодержавної влади для Росії того часу, а також визначалася історична роль Івана IV. У цьому розписі своєрідно відображена історія Росії як в реальному, так і в епічно-легендарному аспекті. Низка фресок присвячена легенді про здобуття Володимиром Мономахом царського сану та царських регалій. Були зображення і великих князів, серед яких Андрій Боголюбський, Олександр Невський, Дмитрій Донський, Василій III. Там же в алегоричній формі оспівувалися недавні перемоги молодого Івана IV над Казанським ханством.

Грановита палата розписувалася в кінці XVI ст. Тут вміщено легендарну генеалогію Рюрика, згідно з якою російські князі та царі походили від римського імператора Августа, а також відтворено легенду про розподіл усієї землі імператором Августом, що зробив свого брата Пруса володарем східних частин імперії, «а від Пруса чотирнадцяте коліно — великий государ Рюрик». Зображено розподіл київським князем Володимиром руських міст між своїми дванадцятьма синами, а також,

30. *ПЕТРОВ Н. И.* Об упраздненной стенописи церкви Киево-Печерской лавры.— С. 581—583.

31. *КУЗЬМИН М. Е.* Несколько слов по поводу уничтоженных и уцелевших памятников старины в Киево-Печерской лавре // Искусство и художественная промышленность.— 1900.— Февраль.— С. 223—240.

32. *МАКСИМОВИЧ М. А.* Собрание сочинений.— Киев, 1877.— Т. 1.— С. 484.

33. *ТИТОВ Ф.* Стара вища освіта в Київській Русі-Україні.— К., 1924.— С. 103.

34. Том же.— С. 165.

35. *РОВИНСЬКИЙ Д. А.* Подробный словарь русских граверов XVI—XIX вв.— Спб., 1895.— С. 772—773.

36. Синопсис.— К., 1680.— Арк. 112—113.



Приведутся царю девы. Малюнок з «кужбушків» Києво-Печерської лаври.

подібно до розпису Золотої палати коронування Володимира Мономаха царським вінцем, уміщено ряд зображень великих князів і царів російських від Рюрика до Федора Івановича та Бориса Годунова [37]. Обидва ці розписи пройняті свідомістю величі та древності Російської держави, невід'ємною частиною якої є землі держави київського князя Володимира, на той час тимчасово захоплені шляхетською Польщею.

Портретна частина розпису Успенського собору Києво-Печерської лаври розміщенням на стінах храму, своєю фризовою побудовою дуже близька до портретної частини розпису Архангельського собору Московського Кремля, де зображені російські князі та царі, поховані в цьому соборі. Розпис Архангельського собору зроблено в XVI ст., в 1652—1666 рр. його поновлено, і в такому вигляді він існує дотепер.

Найбільш реалістичними в лаврському розпису були зображення Петра I та портрет Богдана Хмельницького. Вони виділялися серед одноманітних рядів литовських князів та печерських архімандритів. Ці портрети і скульптура — мармуровий надгробок князя Костянтина Острозького — привертали увагу численних відвідувачів Києво-Печерської лаври. Так, у кінці XVIII — на початку XIX ст. російський мандрівник В. Ізмайлов у своєму щоденнику занотував характерні патріотичні рядки: «На левой руке от большого входу написаны на степе портреты мужей нашего отечества. Великие князья и малороссийские гетманы являются один за другим, к великому удовольствию того, кто любит отечество и славные подвиги его сынов. Вот и тот славный Хмельницкий, который умел освободить своих соотечественников от ига Польши. Ему обязана Малороссия своим спасением. Он достоин признательности народа, и народ, чувствующий сию признательность, достоин такого начальника» [38].

Тепло згадував про портрет Хмельницького в розписах Києво-Печерсь-

37. МИХАЙЛОВСКИЙ Б. В., ПУРИШЕВ Б. И. *Очерки истории древнерусской монументальной живописи со второй половины XIV в. до начала XVIII в.— М.; Л., 1941.— С. 62, 63, 69.*

38. ИЗМАЙЛОВ В. *Путешествие в полуденную Россию.— М., 1802.— Ч. 1.— С. 109—112.*



кої лаври історик М. Максимович: «...В 1728 році докінчувалось обновлення великої Печерської церкви (після лаврської пожежі 1718 року) і в ній на північній стіні було написано тоді портрет Богдана Хмельницького на весь зріст. І більше ста років дивився на нього народ, що приходив до Печерської лаври з усіх кінців царства російського. Там я бачив його в 1834 році і посумував, коли того ж року він був зафарбований» [39].

Майже одночасно з розписом Успенського собору зроблено розпис Троїцької надбрамної церкви Києво-Печерської лаври. Обидва розписи мали багато спільного як у художньому відношенні, так і в композиційно-іконографічному розв'язанні.

Розписи Троїцької надбрамної церкви збереглися в хорошому стані без пізніших перемальовувань та поновлень. Виконувались вони, як і розписи Успенського собору, переважно учнями Лаврської іконописної майстерні. Про це свідчать ескізні малюнки до окремих композицій, що збереглися в лаврських «кужбушках». Працювали над розписами також живописці Больницького монастиря Лаври [40].

Розпис починається з сіней церкви — вузького коридору, на стінах якого розгорнуто величну композицію. Її тему можна визначити лише приблизно, оскільки весь комплекс розпису сіней є індивідуальним задумом, розв'язаним тими прийомами «емблематичної поезії», за якими вирішувались тоді композиції панегіричних тезисів, книжкових фронтиспісів тощо. Крім теми «Походу праведних до раю», що входить до складу «страшних судів», тут відчуваються і деякі мотиви апокаліпсиса, псалтирі, навіть такого поетичного твору, як «пѣснь» Амвросія Медіоланського «Тебе бога хвалим». Автор композиції залишив ключ до розуміння її провідної ідеї в тексті довкола зображення бога-отця на склепінні сіней, яке є центром усього комплексу: «Соберет избраннія своя от четырех вѣтров». Такі індивідуальні інтерпретації окремих теологічних тем характерні для українських богословів того часу. Твори Іоаникія Галятовського, Антонія Радивиловського, Івана Максимовича мають чимало таких прикладів. Подібне розв'язання теми давало можливість утверджувати дух та ідеї свого часу в оболонці традиційних форм і образів.



Вигнання торгуючих з храму. Троїцька надбрамна церква.

39. МАКСИМОВИЧ М. А. Собрание сочинений.— Т. 1.— С. 484. Безсумнівно, що лаврський розпис був покликаний насамперед звеличити роль Печерського монастиря в історичному житті російського та українського народів. Проте наявність в ньому зображень київських князів, російських царів та відданих справі возз'єднання українських гетьманів надавала розпису лаврського нартексу патріотичного змісту, стверджувала недавнє возз'єднання двох братніх народів. Незважаючи на феодально-церковний характер, розпис Успенського собору популяризував ідею єдності російського та українського народів. Зв'язок між цим розписом та розписами Московського Кремля свідчить про внутрішню близькість російського та українського мистецтва, про спільність розвитку російського та українського монументального живопису XVI—XVII ст.

40. Історія українського мистецтва: В 6 т.— К.— 1968.— Т. 3.— С. 184.

Розписи Успенського собору і Троїцької надбрамної церкви з'явилися в епоху великого піднесення Російської держави. Досягла свого повного розквіту і українська культура, що розкрилася в інтенсивній мистецькій творчості архітекторів, художників, граверів. Розгорнула свою діяльність Київська академія. На керівних церковних посадах по всій імперії були переважно її вихованці. Разом з церковною ієрархією підноситься роль української інтелігенції. Було в цьому щось піднесене, тріумфальне, що добре відчувалось в лаврських колах, створювало творчу атмосферу для вчених і художників Києва. Таким настроєм і пройняті грандіозні за своїм обсягом післяпожежні монументальні розписи Києво-Печерської лаври. Особливо це помітно в розписах сіней Троїцької надбрамної церкви.

В якомусь космічному пафосі об'єднано тут алегорії вітрів, що віють від чотирьох кутів землі, і картину первозданної природи — скелі, річки, дерева, дикі звірі, свійські тварини. Над землею урочисто проходять лики «преподобних», «дівственниць», «мучеників», «царів», «пророків», «святителів». Кожен з цих ликів виступає окремою групою з щільно притуленими постатями. Але фігури переднього плану подано вже у вільному русі. Образи цих праведників належать до найкращих в усьому розписі надбрамної церкви. Серед них бачимо прекрасні образи юнаків та дівчат. Героїчні обличчя мужів сповнені благородства та спокійної самоповаги, навіть у групі «преподобних», що складається з темних постатей монахів, видно не стільки аскетів, скільки поважних, мудрих людей, збагачених досвідом тривалого життя.

У цьому розписі об'єднані природа й образи, вироблені традицією другої половини XVII ст. Неважко побачити в свіжих квітучих обличчях святих або сповнених життєвої мудрості старців той ідеальний тип красоти, який склався в уявленні народу і в якому було втілено виразні національні риси.

Разом з тим серед ідеальних узагальнень та типізованих образів пізнаємо конкретні, навіть портретно-подібні зображення. Особливо багато їх серед монахів — «преподобних» та «святителів» — за якими стоїть жива натура — тогочасні мешканці цього найславнішого українського монастиря, блискучого осередку культури і водночас власника незлічених земельних, майнових, грошових багатств. Чернеча ряса покривала і суворих фанатиків, і працелюбних освічених учених, і розумних кар'єристів, і пустосвятів-лицемірів, яких Г. Сковорода називав «стовпами неотесаними в церкві божій».

Розпис сіней Троїцької надбрамної церкви глибоко пройнятий духом свого часу, він є художнім дзеркалом епохи. Це — класична пам'ятка київської школи живопису. В ньому вражають широта образів, їх життєвість, філософсько-етичний зміст. Блискуча декоративність усіх лаврських розписів глибоко пов'язана з народним мистецтвом.

У настінних розписах сіней Троїцької надбрамної церкви Києво-Печерської лаври, в їх побудові та прийомах художнього розв'язання є великі, принципові відміни від монументальних розписів попередньої доби. Тут бачимо не лише об'єднані самою ідеєю та теологічною схемою композиції, а й живі групи людей з оточуючим їх простором. В усьому спостерігаємо прагнення до ілюзорного розширення внутрішнього простору цього досить вузького і невисокого приміщення.



Фрагмент настінного розпису з Троїцької надбрамної церкви.



В надбрамній церкві з її дрібно розчленованими поверхнями стін та склепінь не було можливості вміщувати великі композиції. Тому розпис складається з порівняно невеликих картин. Винятком є велика композиція «Першого вселенського собору» на західній стіні церкви. Весь розпис церкви становить продуманий цілісний цикл зображень, об'єднаних певними теологічними ідеями.

У трьох східних абсидах надбрамної церкви розміщені вівтарні розписи. Справа — зображення, присвячені темі «жертва ветхозавітна». На склепінні — сцена одержання Мойсеєм скрижалів на горі Сінайській. Нижче — зображення «Ковчега завітного», вівтаря, посудів та ангела, який спалює жертву Гедеона. На вхідній арці — зображення, що відносяться до культу жертв у «Ветхому завіті».

Розпис лівої абсиди значною мірою також присвячений темі жертвоприношень. Але до цього циклу включені ще зображення страстей Христа, тобто теми «жертви новозавітної».

В абсиді головного вівтаря — велика оригінальна композиція, на якій Іоанн Златоуст відправляє літургію. Цікаво побудовано інтер'єр, в якому бачимо мотиви штукових оздоблень. Прекрасні постаті молодих дияконів, їх літургійний одяг має золочені орнаменти.

На арці головного вівтаря вміщено зображення з того ж циклу «жертв ветхозавітних», які були зображені в південній абсиді.

Тематичний зміст настінного розпису всіх трьох вівтарних абсид являє собою богословськи систематизовані зображення, які розкривають догмат жертви — викуплення за гріхи. Дуже ретельно, навіть скрупульозно подані біблійні приклади жертвоприношень, які завершуються центральною композицією головного вівтаря — літургією Іоанна Златоуста, де є образ євхаристії — символічної та містичної жертви. Якщо говорити про сюжетний та ідейний зміст розпису Троїцької надбрамної церкви, то насамперед слід враховувати її присвяту. Церкву присвячено святу Трійці, яке поділяється на два свята. Перший його день — саме свято Трійці, другий — зішестя св. Духа.

У розписах надбрамної церкви, за винятком щойно розглянутої вівтарної частини, панують обидві теми з виразною перевагою другої — теми св. Духа та його діянь. Ця ідея розкрита в тексті, вміщеному на склепінні лівого трансепту під зображенням св. Духа: «Великая нам даруя дух всесвятий на апостолы наиде, яко божествен, яко благ, яко наполняя всяческая, яко боготворя, яко освящая, яко всѣх творитель и самовластен».

Цій ідеї підпорядковані численні зображення, розміщені в середньому та бічних нефах. Саме силою св. Духа, пророкували пророки, відбулося хрещення Христа (велика композиція на склепіннях правого нефа), нею апостол Пилип охрестив євнуха (зображення на північній стіні храму). Святодухівська тема підкреслена також гіперболізованим зображенням емблеми св. Духа, ширяючого голуба, яку бачимо в центрі склепінь, що перекривають неф і трансепт церкви [41]. Формально це зображення є деталлю сцен «Хрещення», «Зішестя св. Духа», «Трійці», але саме завдяки своїм розмірам і розміщенню в центрі склепінь набуває домінуючого значення.

Незважаючи на догматичний зміст, система розпису Троїцької надбрамної церкви лише в деяких своїх частинах нагадує вчений теологічний трактат. Такий вона має вигляд у серії зображень північної стіни храму, зміст яких може зрозуміти тільки глядач, добре обізнаний зі старозавітніми текстами та їх тлумаченням. Значна частина розпису являє собою цикли, так би мовити, популярної теології, яку старанно пропагувала церква в своїх катехізичних творах, особливо поширених у той час [42]. Розміщені на стовпах та арках цикли зображень до молитов «Отче наш», «Заповіді блаженства», «Сім сакраментів» розкривають ідею діяння св. Духа саме в тому напрямі популярної теології, якій приділяли велику увагу тогочасні українські богослови. Вважалося, що діяння божого Духа лежить в основі молитви, церковних «таїнств» [43]. Характерно, що зображення цих «таїнств», уміщені на південній підпружній арці, на відміну від гравюр, які ілюструють церковні служебники, подані не в ритуальному, а в символічному плані, в дусі емблеми «Ифики ієрополитики». Так, символом хрещення служить зображення сонця над водою, миропомазання — корабля на морі, шлюбу — двох з'єднаних рук тощо.

Символічний характер, безперечно, мають сім зображень на протилежній

41. *УМАНЦЕВ Ф. Троїцька надбрамна церква.— К., 1970.— С. 90—91.*

42. *МОГИЛА ПЕТРО (ІСАЯ ТРОФИМОВИЧ). Събраніе короткой науки о артикулах віры православно кафолической.— К., 1695.*

43. *Молитва отче наш от Христа господа сложена «чрез» Іоанна Максимовича.— Чернігів, 1907; Осьм блаженства евангельское, от Христа Господа спаса нашего изреченные. Трудом и иждивением... Іоанна Максимовича, архієпископа чернігівського.— Чернігів, 1709; КОСОВ С. Дідаскалії, альбо наука, которая ся перев й из уст священиком подавала о седми сакраментах, альбо тайных.— Кутеін, 1637.*

північній арці. Тут і «мудрість» — сцена суда Соломона, «кріпость» — Самсон, що роздирає пащеку лева і «разум» — чоловік з косинцем та циркулем. Усі ці якості також вважались дарами св. Духа.

У західній частині Троїцької надбрамної церкви вміщено два великих зображення — «Вигнання торгуючих з храму» та «Перший вселенський собор». В них знайшла втілення згадана основна ідея розпису храму — сила божої благодаті, яка вимагає не зупинятись ні перед чим, коли йдеться про охорону релігійних принципів. Так, Христос, не рахуючись із святістю древнього єрусалимського храму, брутально, з бичем у руці виганяє з нього торгуючих, а високопоставлений церквою святитель Миколай б'є по щоці єретика Арія перед урочистим сонмом ієрархів «вселенського собору».

Певним винятком з основної теми розпису Троїцької надбрамної церкви є невеликий цикл апокаліптичних зображень, уміщених у південно-західній її частині. Тут можна бачити данину цій дуже популярній у XVII—XVIII ст. темі, без якої не обходився жоден монументальний розпис.

Тематичні розписи вкривають суцільним килимом лише верхню і середню частини церковних стін Троїцької надбрамної церкви. Нижня їх частина як на сходах, так і в самій церкві і в вівтарях вкрита майстерно виконаним пейзажем. Щоправда, на сходах цей пейзаж осмислено як біблійний рай, в якому бачимо різних свійських тварин та диких звірів. В інтер'єрі пейзаж має суто декоративне значення, хоч серед нього вміщені зображення Іоанна Богослова на острові Патмосі та історія про Валаамову ослицю. Легка й вільна манера виконання, живописність, просторовість відрізняють цю частину розпису від інших. У вівтарній частині пейзажний фриз продовжують композиції із зображенням милосердного самарянина та святого Онуфрія, причому обидві постаті є лише невеличкою деталлю широко розгорнутого пейзажу. Серед цієї ідеальної природи з пишною рослинністю протікають річки з перекинутими через них містками, височать замки, руїни, обеліски. Відчувається рука художника, добре знайомого із західноєвропейським живописом того часу, зокрема абстрактним героїчним пейзажем, що був характерним у XVII ст., в якому так своєрідно виражені могутність і краса природи. Іноді такий пейзаж поєднувався із зображенням величних античних руїн.

Малюнки лаврських «кужбушків» до деяких з цих розписів дозволяють простежити, як багатомовні, роздрібнені в деталях гравюри з Біблії Піскатора набувають в них більшої сконцентрованості та емоціональності. Частіпна ж композиція, виконана на основі цього малюнка, завдяки оригінальному колористичному розв'язанню стає монументально-декоративним твором [44]. Впадає в очі розбіжність в характері цієї пейзажної, виконаної в широкій вільній манері, в тонкому зелено-коричневому колориті пейзажної частини розпису з тематичними композиціями, вміщеними у верхній частині надбрамної церкви у вигляді дрібних, внесених в різко окреслені межі, складних за своїми компонентами зображень з насиченими, а часом важкими кольорами. Тут ніби змагаються традиційні засоби суцільного заповнення поверхні стіни щільно зіставленими образами, картинами та вільного декоративного розпису, побудованого насамперед на ілюзорно-перспективних ефектах. Останній прийом знайшов широке застосування в костьольних розписах на заході України. Але на Придніпрянщині він так і не зміг до кінця XVIII ст. перемогти традиційну систему суцільного заповнення поверхні стін замкненими в собі й ізольованими зображеннями. Тому, незважаючи на застосування лінійної перспективи в окремих компонентах розпису, в своїй цілості ці тісно зіставлені між собою зображення насамперед підкреслюють площинність стін, лише декоруючи їх в килимовий спосіб, що оптично поглиблює простір церкви.

Можливо, причина цієї розбіжності та різностильності полягає в різночасовості виконання. Верхня частина поліхромії з чисто технічних причин повинна бути виконаною раніше за нижню. Можливо, на останній стадії роботи попередній проект поступився місцем новому задуму, який вже орієнтувався не на традицію, а на західний декоративний стінопис.

Серед окремих композицій треба відзначити декілька, які особливо відрізняються за розмірами та майстерністю виконання. Картина «Вигнання торгуючих з храму» має динамічну побудову. На передньому плані зображені ніби спадаючі додолу постаті крамарів,

44. УМАНЦЕВ Ф. *Троїцька надбрамна церква.* — С. 122, 123, 125.



*Пейзаж.
Фрагмент
настінного розпису
з Троїцької
надбрамної церкви.*



які поспішно збирають розкидані товари. Цього ефекту досягнуто за допомогою високо піднятого горизонту, завершеного глибокою архітектурною перспективою, з якої виступає гнівна постать Христа. Різкі жести, різноманітні ракурси фігур, неспокійний колорит посилюють драматизм зображеного.

З інших картин слід назвати «Хрещення євнуха», виконану на основі гравюри з Біблії Піскатора [45]. Ця пам'ятка, як і багато інших, доводить, наскільки творчо вільним і своєрідним було використання українськими художниками західних іконографічних джерел, наскільки органічним було підкорення цих джерел власним стильовим засадам. В цьому відношенні автор «Хрещення євнуха» близький до тих російських художників-монументалістів XVII—XVIII ст., які на іконографічній основі гравюр Біблії Піскатора створювали найхарактерніші пам'ятки російського національного стилю.

Порівняно з гравюрою з Біблії Піскатора в «Хрещенні євнуха» зовсім перекомпонована група апостола Філіпа та євнуха на передньому плані. Цій основній частині картини надано монументальної простоти, спокою, величавості. Обличчя, руки, одяг трактовано в прийомах, властивих українському живопису того часу. В широко розгорнутий пейзаж внесено чудовий ритм ліній та гармонійний колорит.

Окреме і визначне місце в усій системі розпису Троїцької надбрамної церкви належить монументальному зображенню «Перший вселенський собор». Це урочисто статична композиція, заповнена зосередженими, в багатому літургічному одязі «отцями» церкви. Величавий настрій картини мало порушується навіть сценою «заушення» святим Миколаєм єретика Арія. Піднята для удару рука святого подана в несмілому, не переконливому ракурсі, обличчя обох диспутантів не виражають ніякої афектації. В образі Арія представлений негативний тип єретика, яким він уявлявся тоді православній ортодоксії.

На задньому плані серед величного ренесансного інтер'єра зображені присутні на соборі недуховні особи. В них можна розпізнати типові образи козацької старшини, які поряд з церковними ієрархами іноді брали участь у церковних справах. Деякі з цієї старшини, особливо ієрархи, мають досить індивідуальні характеристики, нагадують портрети. Проте важко погодитись із припущенням, що серед них зображені гетьман Іван Скоропадський, Павло Полуботок та ще, «очевидно», генеральний писар Семен Савич, генеральний бунчужний Яків Лизогуб, генеральний осавул Василь Жураковський, генеральний суддя Іван Черниш [46]. Ця церковно-історична композиція овіяна реальною атмосферою суспільного життя тогочасної України.

Посідаючи центральне місце в розпису надбрамної церкви, композиція «Перший вселенський собор» за своїм змістом була насамперед пов'язана з титулом церкви. Зображений на ній «вселенський собор» виголосив догмат триєдиного божества. Разом з тим на цьому соборі велася запекла боротьба з «єретиком» Арієм, що заперечував догмат стоїчності. Саме ця сторона діяльності першого «вселенського собору» пролунала тут найсильніше. Композиції «вселенських соборів» мали тоді певне поширення, але в жодній з них не зображалася сцена «заушення» Арія Миколаєм Мирлікійським, яка особливо загострювала тему боротьби з єресями. Ця тема не менш актуально звучить у картинах, уміщених справа та зліва від «Першого вселенського собору». Зліва — видіння Афанасію Великому, в якому Христос-дитина говорить про Арія, що він йому «ризу роздра», тобто поширював принизливу для Христового імені єресь. Праворуч на пілястрі вміщене зображення диспуту Спиридона Тримифунтського з античним філософом-перипатетиком, який «языком софистическим сѣкій и гордяйся». Але на відміну від Арія він після диспуту став християнином. Тому в образі цього «хитрословесного софіста» художник зобразив тогочасного інтелектуаліста, життєві взірці якого, очевидно, пов'язані з типами київського бурсацтва [47]. Такі сильні протиеретичні акценти в розпису одного з храмів Києво-Печерської лаври цілком зрозумілі в умовах тієї антиуніатської та антикатолицької боротьби, оплотом якої був тоді Київ з його монастирями та академією. Можна було б вказати ще на інші контакти цього розпису з реальною дійсністю того часу. Проте відповідність цих творів духові своєї епохи полягала насамперед в їх своєрідному стилі, виразно національному типі людини, в якому б вона образі не виступала — Христа чи його апостолів, святителів або мучеників, царів

45. *Там же.— С. 30, 92.*

46. *Там же.— С. 95, 99, 116—117.*

47. *Там же.— С. 102.*

48. **МУСИЕНКО П.** *Забытый украинский художник XVIII в. // Искусство.— 1959.— № 4.— С. 61—66;* **МУСІЄНКО П.** *Видатний український художник XVIII в. // Мистецтво.— 1959.— № 6.— С. 45;* **МУСІЄНКО П.** *З минулого // Мистецтво.— 1961.— № 1.*

чи пустинників. Сукупність художніх засобів цього розпису — композиційних, іконографічних, особливо колористичних, створює враження святкового піднесення та урочистості.

Більша частина зображень є оригінальними творами, які нічим не поступаються композиціям, що виконані за взірцями західноєвропейських гравюр. При дотриманні певних умовностей в перспективі світлотіньові та обсягові співвідношення опановуються з більшою майстерністю. Обидва лаврські розписи настільки складні й кількісно великі, що над їх створенням повинні були працювати десятки художників. Окремі частини розписів мають виразні ознаки індивідуальної художньої манери. Щоб помітити це, досить порівняти між собою такі композиції, як «Приведутся царю дѣвы» і «Перший вселенський собор» в Троїцькій надбрамній церкві, «Воскресіння мертвих» та «Багатий в пеклі» в Успенському соборі Києво-Печерської лаври. Проте ці індивідуальні різниці покривають могутні акорди єдиного стилю і єдиної школи.

Розписи Успенського собору і Троїцької надбрамної церкви, як уже зазначалося, виконувались переважно силами художників Лаврської іконописної майстерні, яку очолювали і в якій працювали Феоктист Павловський, Алімпій Галик, а пізніше Захарія Голубовський. Проте спроби безпосередньо пов'язати ці розписи, зокрема Троїцької надбрамної церкви, з певними іменами, приписати цим художникам ті чи інші частини розпису поки що не досить переконливі [48]. Чи варто навіть ставити питання про індивідуальну авторську атрибуцію окремих творів у комплексах лаврських розписів, коли лише на їх поновленні в 1772—1777 рр. працювало згідно з платіжною відомістю понад 30 малярів [49].

Більшість композицій лаврських розписів є оригінальними творами. Про це переконливо свідчать малюнки-ескізи до цих розписів, що збереглися серед лаврських «кужбушків». Тут знаходимо ескізи композицій «Приведутся царю дѣвы» [50], «Бога-отця», малюнки «лієндшафтів» [51], «Христа з апостолами» [52] до розпису Троїцької надбрамної церкви.

У розписах Успенського собору та Троїцької надбрамної церкви вражають їх розмах, різноманітність тем та сюжетів, сміливість, оригінальність художніх задумів. Для здійснення розписів повинні були об'єднати свої зусилля як вихованці Київської академії, так і великий колектив малярів, основна частина яких була пов'язана з Лаврською іконописною майстернею. При цьому було застосовано різні жанри живопису — іконописний, історичний, ландшафтний. Частина розписів виконана в урочистій, репрезентативній манері, інші — в живих жанрових прийомах, одні мають широкі плями локального кольору, інші — гру мінливих тональних струменів в тонких кольорових градаціях. Усе це складає справжню енциклопедію художніх прийомів та малярських засобів старого українського живопису.

Принципи, що лягли в основу монументальних розписів Києво-Печерської лаври, стали визначальними для наступних розписів аж до початку XIX ст. Це — широта тематики і певна свобода іконографічного розв'язання. Тому розписи Софійського собору, Густинського та Ніжинського монастирів, не повторюючи лаврських розписів, водночас мають багато спільного.

Відомі випадки і безпосереднього використання зразків лаврських монументальних розписів. Про це свідчить угода 1739 р. з маляром Федором Камінським на розпис церкви Івана Предтечі на Подолі в Києві, де головна частина розпису «по стѣнам на обоих сторонах лики святых всѣх так повинны бути слово в слово, як в Печерском монастыре в Троици святой» [53]. Мова йде про відомий цикл розпису в сінях Троїцької надбрамної церкви Києво-Печерської лаври. Подібно до лаврської церкви тут передбачалося стіни за «формами (стасидіями) та за клиросами оздобити ландшафтами» [54]. Такими ж ландшафтами повинні бути розмальовані з обох боків двері. Решта зображень, крім серії десяти блаженств, вигнання торгуючих з храму, Адама та Єви, не в усьому мають аналогії з лаврським розписом. Деякі сюжети пов'язані з присвятою церкви Івану Предтечі та з фрагментами старого розпису. Варто відзначити, що основні композиції — Іван Предтеча проповідує фарисеям і саддукеям та Христос вчить тих же фарисеїв — пройняті тією самою ідеєю теологічної вченості, що й низка зображень у лаврських розписах. Окреме місце в цьому розпису посідають вісім картин ство-

49.
Державний історичний архів УРСР.— Ф. 128, оп. 1.— Спр. 440.

50.
УМАНЦЕВ Ф. Троїцька надбрамна церква.— С. 160.

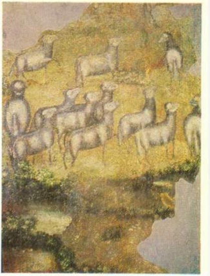
51.
Там же.— С. 123.

52.
Там же.— С. 145.

53.
ПЕТРОВ Н. И. Киевская Рождество-Предтеченская, или Борисоглебская церковь // Труды Киевской духовной академии.— 1896.— Вып. 2.— С. 274.

54.
Там же.— С. 275.





Фрагмент настінного розпису з Софійського собору в Києві.

рення світу, можливо, за відомими зразками Сікстинської капели. Доречно тут згадати, що подібне зображення було серед настінних розписів Спаської церкви Межигірського монастиря [55].

Угода з Федором Камінським визнає лаврські розписи не лише за іконографічний взірець, а й за еталон мистецької якості: «И повинен... мальовати фарбами добрыми венецкими и вѣнцы золотые у Христа и святых, гдѣ надлежит и литеры золотыя, гдѣ надлежит, дабы подобна была сия работа во всем, як в Печерском монастырѣ в Троицы святой. Так же и в сотворении свѣта прегородки золотыя» [56].

Близькими до розпису Успенського собору Києво-Печерської лаври були настінні розписи Софійського собору, які різночасово виконувались у XVIII ст.

За свідченням мандрівника І. Лук'янова, що відвідав Київ 1701 р., старовинний живопис Софійського собору був тоді закритий побілкою: «Церковь Софии премудрость божия зело хороша, образсовата да в ней презорство строения: нету ничего — пусто; а старое было степное письмо, а митрополит: нехай, все замазал известью» [57].

З 20-х рр. XVIII ст. центральну частину Софійського собору стали розписувати панове. П'ять «вселенських соборів» були написані в 1718 р., шостий та сьомий — закінчені 1724 р. З цих монументальних мальовил збереглося лише зображення «Перший вселенський собор» над вхідною аркою західного хору. Воно вміщене на центральній осі храму проти головного вівтаря. Зображення другого, третього, четвертого та п'ятого соборів знаходились на надарочних простінках північного та південного хорів і пишним фризом оточували головний неф храму. Як свідчить «Перший вселенський собор», це були урочисті композиції, заповнені фігурами ієрархів в пишному літургійному одязі, багатий і насичений колорит якого відсвічує гарячими червоними і холодними блакитними відтінками.

Наявність зображень «вселенських соборів» у розписах центральних частин храмів в Києво-Печерській лаврі, Софійському соборі, в Благовіщенському монастирі Ніжина, на полотняних іконах церкви Спаса в Полтаві [58] свідчить про особливу популярність цієї теми в українському мистецтві XVII—XVIII ст. Зображення «вселенських соборів», як показали відкриті в 1963 р. розписи XV ст. в с. Лаврів Львівської області, віддавна входили до системи монументальних розписів на Україні. Але в період гострої боротьби з католицизмом з його гаслом абсолютного понадсоборного авторитета римського папи таке підкреслення значимості «вселенських соборів» було спрямоване проти ідеї римського ультрамонтанства і стверджувало протилежну «соборно-кафоличну» ідею — «вселенські собори» протиставлялися інституту папства. Від імені цих семи соборів виступали українські полемісти [59].

Популярність соборної теми можна пояснити посиленням впливу на монументальний живопис теологічних концепцій, в яких церковно-історичний елемент відігравав важливу роль.

В численних приділах Софійського собору на початку XIX ст. ніяких розписів не було, стіни залишались білими, на них висіли портрети князів та ієрархів [60].

Лише в приділі святого Миколая в північній частині верхніх галерей на стінах були намальовані київські князі Володимир Святославич, будівник собору Ярослав Володимирович, Борис та Гліб, Всеволод Святославович, що збудував церкву Кирилівського монастиря, Святослав Ярославич, фундатор церкви Печерського монастиря, Свято-

55. *Деякі відомості про цей розпис подає М. Істомін. Головною композицією була «Бог, що створює світ». Його жест нагадував аналогічний в сікстинських розписах Мікеланджело. Далі згадуються «Лествіца Іакова», «Поклоніння волхвів», цілком скопійовані з гравюри Біблії Вейгеля, та «Зустріч жениха з п'ятьма мудрими дівами»* (ИСТОМИН М. П. *Отчет о поездке в Межигорье и Киевское Полесье // Чтения в историческом обществе Нестора Летописца.— Киев, 1903.— Кн. 17, вып. 3.— С. 20—21).*

56. ПЕТРОВ Н. И. *Киевская Рождество-Предтеченская, или Борисоглебская церковь.— С. 274.*

57. *Сборник материалов для исторической топографии Киева и его окрестностей.— Киев, 1874.*

58. ЛЕВИЦКИЙ О. И. *Отчет об осмотре старинных храмов в г. Полтаве и в мм. Богачке и Шишаках Миргородского уезда // Чтения в историческом обществе Нестора Летописца.— Кн. 17, вып. 3 — С. 19.*

59. ТИТОВ Ф. *Матеріали для історії книжкової справи на Вкраїні.— С. 61.*

60. *Описание Киево-Софийского собора и Киевской иерархии.— Киев, 1825.— С. 46.*

полк Ізяславич — будівничий церкви Михайлівського монастиря [61].

Ці зображення київських князів, з одного боку, очевидне продовження старої київської традиції, головним пам'ятником якої є відоме зображення XI ст. князя Ярослава та його родини на хорах Софійського собору, перемальоване у XVII ст. на зображення князя Володимира [62]. З другого боку, це була пряма паралель з портретними зображеннями Успенського собору Києво-Печерської лаври.

Відомо, що в 1725 р. вівтарі Софійського собору були «пописаны изряднѣйшим писанієм живописним», «по приговору всей браті и нашій софійской» [63]. Проте збережені розписи головного вівтаря зі сценами оплакування Христа, блудного сина (на нижніх частинах вівтарної арки) та деякі алегоричні композиції є значно пізнішими і мають вже ознаки класицизму. Живопис початку XVIII ст. виступає тут у зовсім незначних фрагментах.

У бічних вівтарях від цього «ізряднѣйшого писанія» залишилося два мальовила. Перше з них, розміщене на стіні одного з правих приділів, зображає чудо архістратига Михаїла з пейзажним тлом, де серед темної зелені виступає характерна українська триверха церква.

Крім «Чуда Михаїла», в консі одного з лівих приділів збереглося прекрасно написане зображення «Зішестя до аду». Виразні пластичні, енергійні форми, яскравий, барвистий колорит допомагають виділити характерні українські типи облич Христа, Єви, святих.

Хори Софійського собору були розписані при митрополиті Арсенії Могилянському, тобто між 1757 та 1770 рр.[64] У цей час з'явилося і зображення «Страшного суду» [65].

Розписи хорів являють собою пізніший етап в оздобленні собору. В них знайшли відображення ті напрями українського живопису, що в той час змагалися між собою. З відживаючим напрямом тогочасного українського живопису пов'язані цікаві фрагменти мальовил у західній частині хорів з чудовим пейзажем у вигляді зеленого лугу з озерцями води, на якому пасуться отари овечок.

Окремі сюжети апокаліпсиса, що збереглися в різних місцях хорів, позначені пізніми барокковими течіями, які особливо виразно виступають у сцені поклоніння «Ветхому деньми» в північному нефі. Близькі до них за своїм стилем рештки алегорично-моралістичних зображень. Деякі з них мають віршовані підписи, що підкреслюють дидактичний зміст розпису. Так, під зображенням «Нагірної проповіді» читаємо:

Чего Христос учил всѣ на горѣ сѣдящи
Нонстинпѣ блажен есть тое все творящій.

Головне місце в розписі західної частини хорів посідає оригінальна композиція «Похвала богородиці». У центрі композиції зображення «Знаменія богородиці» в колі дев'яти «чинів» ангельських. Справа і зліва — пророки, серед яких виділяється постать пророка Ізекеїля.

«Похвала богородиці», як і деякі композиції на підпружній арці, мають властиві другій половині XVIII ст. риси класицизму — строгий рисунок, стриманий холоднуватий колорит.

Збережені фрагменти приблизно можуть свідчити про систему всього розпису XVIII ст., без будь-якої можливості уявити його цілість. Головними виконавцями пізніших частин розпису Софійського собору були, очевидно, вихованці софійської малярні, яка в середині XVIII ст. нараховувала до тридцяти чоловік.

Розпис побудованої в 1671 р. Троїцької соборної церкви Густинського монастиря, судячи з наявного там портрета гетьмана Самойловича, вважається виконаним невдовзі після закінчення будівництва. Проте стилістичні та іконографічні ознаки розпису не дозволяють віднести його до цього часу. Цей розпис можна датувати лише XVIII ст. Розпис попсований багаторазовими перемальовками та поновленнями, дає можливість охарактеризувати його лише з композиційно-іконографічного боку, а не з художнього.

В цілому розпис хрещатого в плані храму виразно поділяється на окремі цикли [66]. Перший, вівтарний, цикл присвячений «страстям» Христовим. Над «страстями» зображення «семи таїнств». У вівтарній бані зображення св. Духа та 8 ангелів. Другий цикл, уміщений в південному нефі церкви, містить євангельські оповідання про життя та чудеса Христа. Стіни протилежного північного нефа займає тре-

«Зішестя до пекла» з Софійського собору.

Сцена з Апокаліпсиса. Північний неф на хорах Софійського собору в Києві

61. *Там же.*

62. *СМИРНОВ Я. И. Рисунки Киева 1651 года по копиям их конца XVIII века // Труды XIII археологического съезда в Екатеринославе.— М., 1908.— Т. 2.— С. 318—321.*

63. *Описание документов и дел, хранящихся в архиве святого правительственного Синода.— Спб., 1897.— Т. 5.— С. 351.*

64. *Описание Киево-Софийского собора и Киевской иерархии.— С. 45—46.*

65. *Вл. П-кр. К истории Киево-Софийского собора // Киевская старина.— 1906.— № 5/6.— С. 8—9.*

66. *Немає підстав вважати, що в розпису Троїцької церкви Густинського монастиря «переважали не сюжетно пов'язані між собою композиції, а зображення поодиноких фігур та окремих сцен». (Історія українського мистецтва.— Т. 3.— С. 175).*






БГЪ ОЦЪ



«Зішестя до пекла». Фрагмент

тій богородичний цикл: «Успіння», «Покров», «Взяття богородиці на небо», «Положення ризи богородиці». Сюди входить також триптих із зображенням історії образа «Успіння» в соборній церкві Києво-Печерської лаври, виконаний на основі відомих гравюр Києво-Печерського патерика. В бані над цим нефом зображення «Знаменія», нижче — акафіста богородиці.

Четвертий цикл розписів у західній частині церкви не становить певної тематичної єдності. Так, у бані вміщено зображення Христа-Емануїла, нижче — сім ангелів скидають списами демонів, ще нижче — не об'єднані однією темою зображення деяких поновазавітних сцен та святих монахів. Таке порушення циклічності в цій частині храму пояснюється заміною старих мальовил новими [67].

На арці, що з'єднує західний неф з центральною частиною, бачимо зображення якогось грецького царя, нижче — князя Володимира, а під ним — гетьмана Івана Самойловича. Цей гетьманський портрет в сучасному своєму стані повністю перемальований, він, очевидно, був перенесений в стінопис зі старого фундаторського портрета десь у XVIII ст., коли виконувався цей розпис. Важко тепер дізнатися, до якого саме комплексу входив цей портрет, оскільки вміщені поряд іконопортрети Дмитра Ростовського, Інокентія Іркутського, Гурія Казанського відносяться вже до XIX ст.

Густинські розписи відмінні від лаврських відсутністю теологічної системності та катехізичної дидактики. Вони не стільки ілюструють богословську доктрину, скільки розкривають індивідуальне, особисте ставлення авторів цих циклів до своєї теми. Так, богородичний цикл розписів побудований швидше в біографічному, ніж догматичному, плані. Більшою мірою це стосується циклу південної частини церкви, присвяченого Христу.

Розчленування розпису по архітектурних частинах споруди підпорядковано прагненню не підкреслювати, а, навпаки, маскувати архітектурні компоненти, створювати ілюзію просторових композицій, як, наприклад, «Ангельський собор» у головній бані церкви та різні зображення на його парусах і склепіннях.

Розписи Благовіщенського собору в Ніжині можна вважати лебединою піснею староукраїнського наддніпрянського монументального живопису. Розпис, виконаний в 1816 р. (за винятком вівтарної частини, що з'явилася при побудові храму на початку XVIII ст.), розміщений на дуже дрібних і архітектурно-складних площинах стін та двох пілонах. Складається він з циклів, що частково належать до кола київських догматично-катехізичних програм, а частково пов'язані з тими релігійно-містичними течіями, що набули поширення в Росії на початку XIX ст.

Стара частина розпису, виконана одразу після закінчення будівництва храму, знаходиться у вівтарі [68]. Це — сцени «страстей Христових». Крім того, до неї входять зображення «Різдво», «Хрещення», «Стрітення». Цикл доповнено у південному вівтарі сценами «Нагірної проповіді», «Зішестя св. Духа на апостолів», «Потопаючого апостола Петра».

Стіни північного вівтаря займають сцени «Ветхого завіту», а саме — сінайське законодавство, пророцтво Ізекеїля («Возстанут кости сухії»), херувими.

Розписи в цих трьох вівтарях становлять певний цикл. Перша частина циклу — північний вівтар із зображеннями «Старого завіту», головний вівтар присвячено страсній та євхаристичній темам, а південний — темі віри та релігійного переконання. Всі вівтарні розписи пізніше перемальовувалися. Лише деякі частини живопису головного вівтаря (наприклад, «Ecce homo»), що були закриті іконостасом, залишились у своєму первісному вигляді і мають як у композиції, так і в колориті характерні ознаки живопису початку XVIII ст.

Частина розписів належить до традиційних, що зберігають ще багато барокових рис. Це — сцени апокаліпсиса в південно-західній бані, зображення семи «вселенських соборів», вміщених на склепінні західного нефа та на масивних колонах собору. Зображення «вселенських соборів» доповнені постатями грецьких імператорів, які відіграли важливу роль в історії церкви, зокрема церковних соборів: Костянтина, Феодосія Великого, Маркіяна, імператриці Ірини.

До традиційних треба зарахувати також зображення семи «таїнств». У старих традиціях виконана і портретна частина розпису. До неї належать поста-

67. *Можливо, виконаними в 40-х рр. XIX ст. під час оновлення монастиря (Киевская старина.— 1882.— № 12.— С. 605).*

68. *В тестаменті Стефана Яворського 1722 р., вказано, щоб церкву «всю малеваніем украсити, как почали в олтарь» ХОЙНАЦКИЙ А. Ф. Очерк истории нежинского Благовещенского монастыря.— Нежин, 1906.— С. 20).*



Фрагмент настінного розпису Благовіщенського собору в Ніжині.



ті князя Володимира, Петра I (при якому собор збудований), Олександра I (при ньому виконувався розпис), Стефана Яворського (фундатора собору), Дмитра Ростовського. Серед них особливо цікавим є зображення Олександра I з виразною стилізацією під портретне письмо XVIII ст. Тут неважко помітити певну паралель з портретною частиною розпису Успенського собору Києво-Печерської лаври.

Традиційне зображення «Страшного суду» на західній частині храму подано скорочено, лише обширним зображенням «гієни вогненої» з грішниками, обличчя яких позначені характерними жанровими рисами, деякі навіть портретними. Інші розписи дуже оригінальні за своїм задумом і не мають ніяких традиційних рис. Зміст їх цілком залежить від тих ідей «духовного християнства», які були так поширені і в тогочасному масонстві, і в містичних течіях релігійної думки. Тут можна було бачити такі моралістичні зображення, як «Фарисей яко древо сухое», «Демон скупого преследует зарывающего свои богатства в землю», «Возмѣривает ангел... мѣру добра», «Возрите на промысел вышнего о кринах сельных и птицах небесных» (зображення чоловіка серед пейзажу).

Оригінальні композиції були розміщені на склепіннях північного та південного нефів церкви, де зображені біблійні «праотці» Ламех, Мафусаїл, Іаред, Енох, Сифт, Енос, Каїнан, Малавесіл з означенням віку кожного з них: «Ламех поживе 755, Мафусаил поживе 969, Іаред поживе 969, Енох поживе 369, Сифт поживе 921, Енос поживе 905, Каинан поживе 916, Малавесил поживе 825».

На північній стіні — велике зображення «Ноєвого ковчега». Це якась іномовна сцена, зміст її частково розкритий в тексті: «ов подобен агнцу, ов звѣрю, ов птице, ов ослу, ов лисице, ов смрадному козлищу».

Навпроти, на південній стіні храму велика сцена потопу, яка також, згідно з написом, є прообразом другого «пришествия» — «тако будет и в пришествіе». Подібне алегоричне значення має велика композиція на лівому пілоні із зображенням високої скелястої гори, порослої терновиком, на яку через силу піднімаються люди. Підпис пояснює: «Увы коль труден путь ко спасенію и кто может спастись» [69]. Безперечно, зміст низки цих композицій був підказаний художнику тогочасними ерудитами. Особливо це стосується оригінального мальовила, на якому зображено корони, чалми, мітру, тіару, інфулу, мантійні скрижалі, архієрейський жезл, панагію, наперсний хрест, різні ордени.

Величезний розпис Благовіщенського собору виконували кілька художників. Нам відомі імена деяких з них, зокрема Левенця та Ціхановського [70]. Різним рівнем кваліфікації художників можна пояснити розбіжності в художній якості цих мальовил. У деяких з них невмілий рисунок, груба техніка. В цілому в розписах собору переважають холодні сіро-сині тони, в чому відчувається дух класицизму.

Головна цінність розпису Благовіщенського собору, який неодноразово поновлювався, а тепер дуже попсований, полягає в його іконографічному змісті. В ньому налічується близько п'ятдесяти великих композицій, в яких ще певною мірою відчуваються активні пропагандистські засади, так характерні для київських настінних розписів XVIII ст.

Про живучість творчих ідей київського монументального живопису яскраво свідчить нездійснений проект розпису Спаського собору у Чернігові, ініціатором якого був єпископ Михаїл Десницький. Проект складений в 1814 р. протоієреєм цього собору Іоанном Єленевим. Цей розпис мав бути вирішений в плані алегорично-символічних паралелей: «В соображение самому чудодейственному спасову преображению, в честь и память коего и соборний храм наш создан, предсудил я дабы и главнейшие живописные изображения, во украшение внутренности его, предполагаемы были подобообразные преобразительных божиих чудес виды» [71].

Малися на увазі такі композиції:

1) По всій південній стіні храму — «Перехід євреїв через Червоне море».

2) По всій північній стіні — «Вхід господен до Ієрусаліма».

3) У вівтарі — «Друге пришестя Христове».

4) У вівтарі по арочним západинам — «Віра, надія, любов», а на середній абсиді — «Премудрість у символах».

5) Починаючи з іконостаса по південній стіні — всі чернігівські князі з

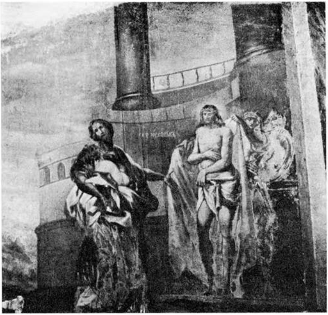
«Тайна вечеря» з Благовіщенського собору.

69.
Зміст цієї фрески мав свої давні джерела. Існували картини народного типу «Дві дороги» — одна між камінням та терном прямує до неба, друга — вкрита рожами, до пекла. Гравюра подібного змісту під назвою «Путь двойственный» є у виданні «Ифика ієрополитика» (київське видання 1712 р., арк. 3).

70.
ХОЙНАЦКИЙ Н. Ф. Очерки истории нежинского Благовещенского монастыря.— С. 58.

71.
ДОБРОВОЛЬСКИЙ П. М Архив черниговского кафедрального собора // Труды черниговской губернской архивной комиссии.— 1902.— Вып. 4.— С. 6—19.





«Се чоловік». Фрагмент настінного розпису вівтарної частини Благовіщенського собору.

«Вознесіння» з Благовіщенського собору.

означенням часу їх життя та смерті.

6) На північній стіні, починаючи з заходу,— всі чернігівські ієрархи від Л. Барановича до М. Десницького.

7) На першому простінку західної стіни (переділеної трьома арками) — спустошення собору після Батиєвого нашестя.

8) На другому простінку — портрет Василя Дуніна-Борковського — відновителя храму в 1672—1685 рр.

9) На третьому простінку — портрет того доброчинця, який дасть гроші на цей розпис.

10) З огляду на відсутність відповідних зображень написати імена, дати життя і смерті всіх чернігівських єпископів до Л. Барановича.

11) Над першим стовпом з правого боку в ознаку «високо монашого благопризрѣнія на сей древнѣйший храм» — портрет царя Олексія Михайловича з означенням часу його грамоти храму на деякі маєтності.

12) Над другим стовпом дати зображення Іоанна та Петра Олексійовичів з означенням підтвердження цієї грамоти.

13) На другому боці — зображення Катерини II з означенням оновлення храму за її царювання.

14) На першому з того боку стовпі — зображення Олександра I з підписом, що в його царювання цей храм був прикрашений настінним живописом.

15) На паперті на східній стіні першого відділення зобразити зруйнування Єрусалима римлянами.

У другому відділенні — пророка Ієремію, який оплакує розорення Єрусалима.

17) На третьому відділенні — апостола Павла, який тримає в лівій руці хартію з текстом «Не имамы здѣ пребывающего града». Апостол піднятою догори правою рукою показує «вишній Ієрусалим» з написом «но грядущего взыскуем».

18) На четвертому — євангеліста Іоанна, який пише апокаліпсис з описом «небесного града» Єрусалима.

19) Тут же проти апостолів на середньому своді небесний град Єрусалим за описом апокаліпсиса.

20) В п'ятому відділенні — пророка Даниїла з левами.

21) В шостому відділенні дати вторгнення Наполеона в Росію, здобуття Москви, відступ з неї.

22) Весь північно-східний кут зайняти зображенням: на північній стіні —



Москви, на західній — «тмочисленного наполеонова воинства, с надписью над сим полчищем: «рече враг: шед поражу, раздѣлю корысть, исполню душу мою, убью мечем моим, господствовать будет рука моя».

23) На склепінні над цим зображенням — архістратига Михаїла, що дивиться з хмар на палаюче місто.

24) Протилежний південно-західний кут зайняти зображенням останнього зруйнування Єрусалима.

25) На склепінні над цим зображенням умістити небесні предзнаменування цієї катастрофи згідно з описом історика Флавія.

Як бачимо, в цьому проекті поєднані теми древньої історії і героїчної сучасності, цикл пророцтв, подібні до лаврських портретні галереї князів та ієрархів, пов'язаних з історією цього храму та всього краю. Проект пройнятий патріотичним почуттям, що так зросло в роки Вітчизняної війни 1812 р.

Проте час таких грандіозних розписів зі сміливим зіставленням біблійних та історичних тем в умовах піднесення офіційності в усьому церковному устрої безповоротно минув, і цей проект в 1820 р. був замінений іншим, уже без будь-яких історичних тем.

Лаврські, густинські та ніжинські монументальні розписи є найбільш яскравим художнім виразом того теологічного інтелектуалізму, що був характерний для української культури XVII—XVIII ст. і водночас відмінний від старого церковного догматизму попередньої епохи. В ньому поступово розвивалася глибока філософська думка, щільно пов'язана з художньою образністю, в ньому лежали коріння широкої течії алегоризму, того алегоризму, що, з одного боку, опирався на суху й абстрактну схоластику, а з другого — на свіжу і розкішну ниву народної творчості. В цих розписах поступово слабне догматичне начало, уступаючи місце більш вільному ставленню до біблійно-екзегетичного матеріалу, до безпосереднього та посереднього відображення історичної дійсності, розкриття духовної культури епохи.

На Правобережній Україні монументальний настінний розпис в мурованих церквах майже не зустрічається, але про його існування свідчать фрагменти розписів XVI ст. уже не існуючої Успенської церкви в Меджибожі (Хмельницька область). В них насамперед спостерігаються численні життєві реалістичні елементи. Типи святих, їх одяг нагадують улюблених в українському мистецтві «козаків-мамаїв» [72]. На жаль, згадані фрагменти не дозволяють скласти повне уявлення про цю пам'ятку, яка, безперечно, несла в собі чимало нового.

Настінний розпис існував і в П'ятницькій церкві м. Львова, зроблений, очевидно, відразу після відбудування храму в 1645 р.[73]. Стінопис кінця XVII ст. в будинку писаря, а згодом сеньйора Львівського ставропігійського братства Миколи Красовського був суто церковним розписом, виконаним із дотриманням усіх особливостей тогочасного українського станкового іконопису. З цього розпису, виконаного олією, збереглися зображення патрона Красовського — святого Миколая та «Знамення богородиці». Перше зображення знаходилось на футрині вікна, а друге — на футрині дверей, що ведуть із сіней на ганок [74]. Місцезнаходження їх дозволяє припустити, що вони є фрагментами якогось більшого живописного комплексу, про який, звичайно, тепер важко що-небудь сказати. Було висловлено здогад про належність цих розписів пензлеві Олександра Корунки [75].

Розписи церковного характеру іноді зустрічалися на приватних будівлях. Так, в Острозі ними прикрашали будинки, в яких жили вчені греки, що приїхали до міста у зв'язку з організацією місцевої друкарні. Як свідчать архівні джерела, переважно це були зображення апостолів та різних святих.

Про існування настінних малювань на Буковині в XVIII ст. свідчать розписи в церкві с. Гореча поблизу Чернівців. Це добре виконаний живопис у виразних стильових прийомах рококо. Поодинокі зображення, вміщені на побілених стінах, очевидно, якоїсь продуманої системи не мають. З цих мальовил виділяється зображення п'яти мудрих дів на правій стіні бабинця та зображення блудного сина на лівій стіні. На західній стіні знаходиться зображення «Страшного суду», вгорі на склепіннях намальовано євангелістів та інші композиції в пишних рокайлевих картушах і обрамленнях. На північній та південній стінах приділа, що знаходиться над бабинцем, зобра-

72.
Про охорону і реставрацію пам'яток культури // Радянська культура.— 1956.— 27 травня.

73.
На склепіннях бабинця церкви було розчищене зображення «Знамення богородиці», яке недавно під час ремонту знову було закрито побілкою.

74.
ГРЕБЕНЯК В.
Картини з історії руського Львова // Ілюстрована Україна.— 1913.— № 3.— С. 7.

75.
JAWORSKI F.
O szarym Lwowie.— Lwów; Warszawa, 1916.— S. 74.

ження святого Георгія, а на західній стіні — апостолів.

Інших пам'яток монументального живопису в мурованих спорудах Буковини не збереглося.

Окрема, дуже своєрідна група настінних розписів була пов'язана із світськими будовами. В XVII—XVIII ст. на Україні виробилась особлива система суспільних, моральних, релігійних та філософських поглядів, що становили основу культури того часу. Ці погляди і поняття стверджували панівне становище старшини й поміщиків, вони знайшли своє художнє вирішення в дидактичних та сатиричних алегоріях, які поширювались через гравюру і живопис. Таким алегоричним живописом прикрашали стіни громадських будинків та приватних приміщень, військові прапори, меблі тощо. На відміну від складних композицій панегіриків згадані алегорії були більш простими, їх мова — лаконічною та виразною.

Алегоричний живопис був поширений в побуті не лише вищих, а й середніх верств суспільства. Так поступово складалась та моралістична іконографія, що вже на початку XVIII ст. одержала своєрідну кодифікацію в одному з видань Києво-Печерської лаври, що вийшло в 1712 р. під назвою «Ифика ієрополитика, или философія нравоучительная символами и пріудобленіями изъяснена к наставленію и пользѣ юным» [76]. У цьому виданні, оздобленому прекрасними гравюрами Никодима Зубрицького, сформульовані основи соціальної етики, педагогічні та філософські ідеї, моральні поняття тієї епохи.

«Ифика...» стала відомою книгою в слов'янському світі. Вона тричі перевидавалася в Петербурзі (1718, 1728, 1729), у Львові (1760), Москві та Відні (1790). Іконографія «Ифики...» широко використовувалася для настінних розписів будинків і церков. Художники надавали цим мотивам спрощених монументальних форм, часом перетворюючи їх в колоритні твори декоративно-прикладного монументального живопису.

Діапазон ідей, понять та моральних норм «Ифики...» широкий — він охоплює всі істотні сторони в світогляді тогочасного суспільства. Цим пояснюється поширення «Ифики...» та запозичених з неї мотивів, часто відтворюваних у розписах будинків, церков, різних побутових предметів.

Дуже близьким до образів «Ифики...» був розпис приміщень Київської академії. Мандрівник В. Долгорукий, який бачив його на початку XIX ст., писав: «Зала со вкусом расписана, наполнена портретами благотворителей в язычестве... Вы найдете Цицерона, Саллюстия, Виргилия и прочих. Мне полюбились более прочих следующие замыслы живописца: над дверьми философского класса изображен Фаэтон; над дверьми богословского — Аполлон; Фаэтон хотел поревновать солнцу и взял его упряжку, но кони его помчали и он стремглав низвергся на землю... Далее нечто тоже замысловатое: написан юноша: он глядит на солнце, силится рассмотреть его; так глядит атеист или язычник на Саваофа. Другой рядом с ним держит трубу, наводит на солнце и видит его без помехи; труба в руках его есть вера» [77].

Ці фрагментарні свідчення В. Долгорукого містять відомості про розпис, виразно спрямований проти просвітительських та атеїстичних ідей XVIII ст. Характерно, що поряд з традиційними образами античної міфології тут використано також науковий прилад — телескоп (астрономічна труба).

Такими ж дидактичними за своїм змістом були розписи Переяславської семінарії та архієрейського будинку в с. Андруші на Київщині. Переяславська семінарія збудована в 1753—1757 рр. за ініціативою глибоко пройнятого духом схоластичної науки переяславського єпископа Іоанна Козловича, колишнього ректора Московської слов'яно-греко-латинської академії. На замовлення єпископа будинку семінарії надано деяких особливостей в зовнішньому і внутрішньому оформленні. Цей одноповерховий будинок, розташований в садибі Переяславського монастиря, мав вигляд довгого і вузького корпусу. Два його портали прикрашала барельєфна акантова орнаментика, серед якої над одними дверима була монограма Іонна Козловича, над другими — емблема схоластичного богослов'я — птах з галузкою в дзьобі над горою. Інтер'єр семінарського будинку був прикрашений зображеннями, які описав І. Тимковський: «В пам'яті моїй троє сінечних дверей будинку семінарії з шістьма класами з зображеннями на них виразно давньої роботи. На перших дверях до двох гра-

76. *ШЕРОЦКИЙ К. Ифика ієрополитика // Наше минуле.— 1918.— № 1.— С. 175—179; ПОПОВ П. Матеріали до словника українських граверів.— К., 1927.— С. 50—51.*

77. *ДОЛГОРУКИЙ В. Второе путешествие в Одессу и Киев.— Киев, 1810.— С. 230.*

78. *ТИМКОВСКИЙ И. Ф. Мое определение на службу // Москвитянин.— 1852.— № 17.— С. 22—23.*

матичних класів мудрець з долотом та молотком обтесує пень в огрядного підперезаного учня з книгами під рукою. На других, до класів піїтів та риторів — криниця з коловоротом над нею та двома відрами, одне опускається порожнє, друге піднімається вщерть повне води, так, що вона проливається через край. На третіх, до класів філософів та богословів — великий із розкритими крилами орел, що літає високо над землею, дивлячись на сонце» [78].

Виконавцями цих розписів могли бути студенти-бурсаки. Відомо, що в Переяславській семінарії у 1764 р. існувало розпорядження, за яким семінаристи, які «учению схоластическому латинскому окажутся неспособны», вчились «честного и политичного ремесла живописства» [79].

Темою переяславських розписів і було власне те саме «учение схоластическое», яке на кінець XVIII ст. дуже відстало від життя і вважалось наукою «затруднительного і темного стихотворства» [80]. Серед сюжетів переяславських розписів є запозичені з давніх київських академічних тезисів. Так, зображення мудреця, який обтесує пень, повторює аналогічний малюнок на тезисі Кулябки 1744 р., де Петро I обробляє долотом фігуру Росії. «Да лучшій образ будешь»,— пояснює напис над цією алегорією.

Розпис парафіяльного будинку в с. Курашівці на Поділлі, виконаний в другій половині XVIII ст., є таким же типовим за своїм релігійно-моралістичним змістом, як і попередні розписи. На дверях та віконницях цього будинку, що мав кілька кімнат, було зображено багато сюжетів з «Ифики...». Це і мовчальник Карпократ, що закриває свій рот рукою, і орел, який кидає черепаху на лисину Есхірія («Ложная живота надѣжда»), і хлопчик, який пускає мильні бульбашки («Суєта суєт»), і двоє хлопчиків, що увінчують один одного вінками («Любовь к ближнему»), і птахолов із сіткою («Хищеніе»), і духовна особа, яка читає книгу («Книг чтеніе») та ряд подібних [81].

У кінці XIX ст. курашівський будинок розібрано, його розписні віконниці та двері зберігалися в Кам'янець-Подільському музеї.

Курашівські розписи є свідченням того, як невідомий живописець вдало перекомпонував мініатюрні гравюри «Ифики...», що правили йому за зразок, у монументальні твори, виконані в простій, майже лубочній манері, але соковито та виразно, із захоплюючою безпосередністю. Свіжі та глибокі кольори зображень особливо виграють від темного тла. Ці розписи є видатною пам'яткою старого українського малярства.

В музеях України зберігалися також інші пам'ятки, близькі до курашівських [82].

Запозичені з «Ифики...» розписи зустрічаються й у старих церквах, наприклад, в Георгіївській церкві с. Батятичі Кам'янсько-Бузького району Львівської області.

Цикл розписів архієрейського будинку в с. Андруші, побудованого в 1781 р., очевидно, був останнім на Україні з творів такого типу. Стіни та двері цього будинку були розписані різними алегоріями в 1799—1807 рр. при єпископі Сильвестрі Лебединському, одному з останніх представників старої церковної ієрархії, що пройшли сувору та своєрідну школу Київської академії.

У розписі поєднано традиційний алегоризм із виразною сатиричною тенденцією. Оскільки цей розпис давно вже не існує, подаємо його опис за свідченням очевидця: «Двері цього будинку були вкриті різними зображеннями з латинськими написами. Зображення відповідали призначенню кімнат, до яких вели ці двері. На вході до приймомного залу, куди приходили зі скаргами та проханнями, перідко пустими та безпідставними, була зображена сорока на кущі з розкритим дзьобом і написом біля нього: «І те і се, але нічого істотного» [83]. На дверях кабінету Сильвестра був зображений селянин, який копає землю, а поряд за письмовим столом — вчений з пером у руці, довкола обкладений розкритими книгами.

На дверях суміжного з кабінетом покою пишалось високе дерево, з верхка якого сторч головою з відломленою гілкою падав чоловік. На дверях буфета, які замикались висячим замком, зображено тарілку з пляшками та фруктами. До всього цього були написи» [84].

Крім цих істотних, але неповних відомостей, є ще інші, які їх доповнюють. З них довідуємося, що зображений на дверях єпископського кабінету чоловік, який пише,— бездарний поет.

79. *ПАРХОМЕНКО П. Очерк истории переяславско-бориспольской епархии.— Полтава, 1910.— С. 141—142.*

80. *ШАФОНСКИЙ А. Черниговского наместничества топографическое описание.— Киев, 1851.— С. 35.*

81. *ШЕРОЦКИЙ К. Очерки по истории декоративного искусства Украины.— Киев, 1914.— С. 45—46.*

82. *Двері із зображенням Карпократа зберігаються в Державному музеї українського образотворчого мистецтва в Києві; шафа 1828 р. з алегоричним розписом до 1941 р. зберігалася в Черкаському історико-краєзнавчому музеї.*

83. *Цей і наступні написи подаються в перекладі з латинського тексту.*

84. *ПАВЛОВСКИЙ И. Воспоминание об епископе Сильвестре Лебединском // Древняя и новая Россия.— 1879.— Октябрь.— С. 203—205.*

Латинський підпис пояснював: «Не тобі принесе вітер смаженого голуба». Поряд сатиричне зображення другого поета, який починає свій твір дуже претензійно, а далі зводить його на ніщо. Під ним іронічний напис пояснює: «Гора породила миш». На стіні намальовано, як дворянин, що вийшов з нижчого стану, б'є свого слугу. Зміст картини пояснюється текстом: «Нема більш жорстокого від того, хто з низького стану піднявся». Там же намальовані школярі, один з них тримає вудку, другий — клітку з птахом. Напис повідомляє: «Через птахів та риб пропадає багато школярів» — натяк на забави, що іноді перешкоджають навчанню. Ці малюнки на дверях завершувались карикатурним зображенням товстого єзуїта [85].

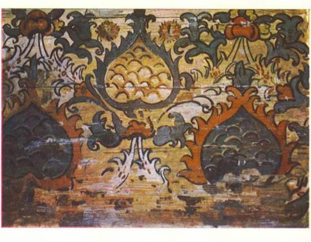
В андрушівських розписах традиційний алегоризм поєднаний з сатиричною тенденцією. В них висміюються багатослівні та пусті, на думку гордовитого єпископа, відвідувачі його кабінету, зарозумілі вискочки, безталанні поети та ворожі українському народові єзуїти. Теми розписів з точки зору замовця — типового представника вищої духовної ієрархії XVIII ст.— живі та злободенні. Вони містять ті риси народної сатири, що так повно виявилися в творах Івана Котляревського, який бував в с. Андруші. Згадані розписи цінні й тим, що в них крізь давню образотворчу алегоричність проступають вже риси нової сатири — карикатури.

Алегорично-моралістичні розписи були поширені в побуті вищих та середніх верств українського суспільства XVIII ст. Тієї незначної кількості пам'яток, з яких нам відомі ці розписи, достатньо, щоб з'ясувати їх характерні риси, вкладені в них ідеї. При пануючому в умовах феодалізму релігійному світогляді цілком природним є релігійне забарвлення цих ідей. Заслуговує на увагу тісний зв'язок подібних розписів з тогочасним побутом, з різними формами прикладного та декоративного мистецтва, чим і обумовлені їх виразність та зрозумілість. Цьому моралістичному живопису, розрахованому на широке коло глядачів, надано простої, лаконічної, популярної форми, яка робить певною мірою зрозумілими і легкими для сприйняття навіть алегоричні образи.

Отже, можна зробити висновок про велику різноманітність форм, в яких втілювалися в образотворчому мистецтві XVII—XVIII ст. засади світогляду та естетичних смаків верхівки українського суспільства. Мистецькі твори, які безпосередньо виражали ці засади, мали значний діапазон образів, понять та ідей і становили істотну частину українського мистецтва феодальної епохи. В цих творах своєрідно відобразилися класовий розподіл і класова боротьба, що визначала та спрямовувала розвиток українського народу в XVI—XVIII ст.

85. ШЕРОЦКИЙ К. *Очерки по истории декоративного искусства Украины.— С. 45—46.*

Орнамент. Фрагмент настінного розпису з церкви Вознесіння в Дрогобичі. Копія худ. Ю. І. Хіміча.





МОНУМЕНТАЛЬНИЙ ЖИВОПИС ДЕРЕВ'ЯНИХ СПОРУД ЗАХІДНОЇ УКРАЇНИ ТА ЗАКАРПАТТЯ

Своєрідним явищем в історії монументального живопису України XVII—XVIII ст. є настінні розписи дерев'яних церков Галичини та Закарпаття. Подібні розписи були і в дерев'яних церквах Наддніпрянщини, але ці пам'ятки давно вже не існують, вони не залишили по собі ніяких слідів, крім поодиноких фактів у літературних джерелах.

Так, Павло Алеппський згадував, що в Умані «величава висока церква з банею гарного зеленого кольору. Вона простора, вся розмальована і побудована з дерева» [1].

Галицькі та закарпатські розписи мають певні особливості в змісті й системі, тому кожну із цих груп слід розглядати окремо.

Здебільшого вони належать пензлеві малярів без високої професійної виучки, є творами, дуже близькими до народного мистецтва.

Галицькі настінні розписи збереглися в церквах Воздвиження та св. Юра в Дрогобичі, Святодухівській в м. Потеличі, в церквах с. Сихів на Львівщині. Є відомості про існування таких розписів в селах Судова Вишня, Знесіння під Львовом та інших осередках.

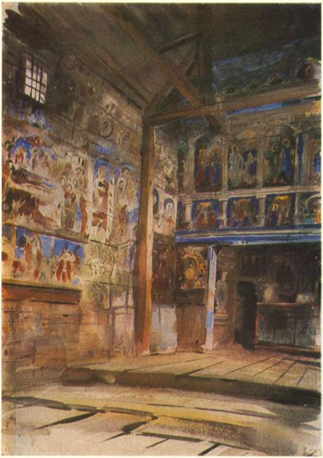


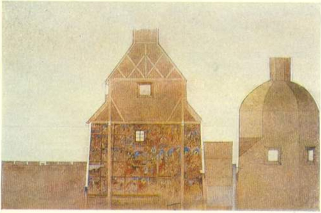
Найзначніші з цих стінописів знаходимо не в селах, а в містах та містечках, де існували міщанські церковні братства. Розписи виконувались на замовлення представників українського міщанства. Про це свідчить напис на західній стіні церкви Воздвиження в Дрогобичі: «Рок бож 167/2 змаліовався храм сей святий стараням і накладом славетного пана Іоана Кобрынового». Очевидно, з цією ж міщанською родиною Кобринових пов'язані розписи дрогобицької церкви св. Юра, що засвідчено донаторськими записами. У приділі західної частини храму під донаторським портретом уміщено напис: «Сий храм змальовався за бытности велеб отца Стеф... Кобрина, а за презвитера храму с. вел. хва Георгія». Під хорами другий напис засвідчує безпосередню участь братства в створенні розпису середньої частини церкви: «Змальован бысть хор сей року божіяго 1691 мца апріл за старанем брацкім коштом Григорія Прокурски».

Найстарішими датованими є розписи неіснуючої вже дерев'яної церкви в с. Судова Вишня[2]. Над вхідними дверима з внутрішнього боку був напис: «Р. БО «хлз со/з/д/ап/ би/сть/

1.
Путешествие антиохийского патриарха Макария в Россию...— С. 16.

2.
Опис подаємо на підставі фотографій, на яких зафіксовано частину цих розписів, що зберігаються у Львівському музеї українського мистецтва.





хра/м/ сей». Стиль розпису цілком відповідав даті цього напису, який своїми палеографічними прикметами тотожний з іншими текстами цих мальовил.

Південна стіна центральної частини храму була зайнята композицією «Страшного суду». Зафотографовано її лише нижче вікон зі сценами «от гробов востанія», зображеннями праведників, що йдуть до раю, шинкаря з чортом за плечима, п'яниці-мельника, кравця з ножицями в піднятій руці, злодія, батьковбивці, душі побожної, яку за руку веде ангел. Крім того, тут було вміщено цікавий мотив трибанної мурованої церкви з дзвіницею. На протилежній північній стіні розміщені сцени «страстей», виконаних у площинній, трохи архаїчній для свого часу манері. В окремих розписах багато архітектурних мотивів з ренесансними елементами.

Порівняно зі «страстями» в сцені «Страшного суду» рух передано живіше, хоча трактування форм людського тіла ще схематичне й умовне. Якщо в стінопису церкви с. Судова Вишня простежуємо міцні зв'язки з професійним іконописом, то в розписах Святодухівської та Троїцької церков Потелича на перше місце виступає близькість до народного напряму в церковному малярстві. Точних дат ці стінописи не мають [3].

Разом з стінописами церков Воздвиження та св. Юра Дрогобича настінні малювання Святодухівської та Троїцької церков Потелича становлять найцікавішу групу серед таких пам'яток. Виконувалися ці розписи, як уже згадувалося, на кошти і за замовленням окремих міщан, які могли субсидувати не повний розпис храму, а лише певну його частину — вівтар, центральну частину, бабинець або лише окремі композиції. Внаслідок цього в жодній з названих церков немає суцільно завершеного стінопису. Всі його частини різночасові, виконувались різними майстрами і не мають якоїсь спільної іконографічної системи. Зміст кожної частини настінного розпису залежав насамперед від бажання замовців, але разом з тим він залежав і від певних традицій як настінного, так і станкового малярства.

Ці особливості особливо впадають в око в розписах Святодухівської церкви Потелича. Там розписані лише окремі частини стіни середнього нефа. Немає розписів у бані церкви, а також у вів-



*Цариця Олена.
Фрагмент
композиції
«Хресто-
воздвиження»
з церкви св. Духа
в с. Потелич.
Копія
худ. Ю. І. Хіміча.*

*Апостоли.
Фрагмент композиції
«Успіння»
з церкви св. Духа
в с. Потелич.
Копія
худ. Ю. І. Хіміча.* →

*Пієта.
Фрагмент
настінного розпису
з церкви св. Духа
в с. Потелич.
Копія
худ. Ю. І. Хіміча.* →

*3.
Існуюче в літературі
датування розпису
Святодухівської
церкви Потелича —
1620 р.
(ЛОГВИН Г. Н.
Украинское
искусство X—XVIII вв.—
М., 1963 — С. 150—152)
спирається на дату, яка
стоїть на початку якогось
дуже знищеного тексту
на західній стіні
середньої частини храму:
РоБо АХКИ........
НЯ МГОРОВС БРАТ........
Мца........
Грыгоры си........
Гавр........
Датувати розпис на
основі цього тексту, що ні
за змістом, ні за
розміщенням на стіні
храму зовсім із цим
розписом не пов'язаний,
немає ніяких підстав.
Значно обгрунтованішою,
хоч і не усьому
переконливою,
є спроба датування
святодухівських розписів
Потелича
Л. Міляєвою, яка на
підставі порівнянь
окремих частин цього
розпису з пам'ятками
іконопису та гравюри
окреслює час його
виконання 20—40-ми рр.
XVII ст.
(МІЛЯЄВА Л. С.
Стінопис Потелича.—
К., 1969.— С. 225).*

*Інтер'єр
церкви св. Духа
в с. Потелич
Львівської обл.
Акварель
худ. Ю. І. Хіміча.*

*Поздовжній розріз
церкви св. Духа
в с. Потелич
Львівської обл.
Обміри
П. Г. Юрченка.
Акварель
худ. Ю. І. Хіміча.*

тарі. В бабинці є лише одна порівняно невелика сцена — «Оплакування Христа». Розписи цієї церкви не становлять якоїсь тематичної єдності. Це різні зображення, з яких найбільш цікаві «Страсті», «Успіння» та «Деісус» на північній стіні, «Воздвиження» — на західній, «Печерська богородиця» та пророчий ряд — на південній.

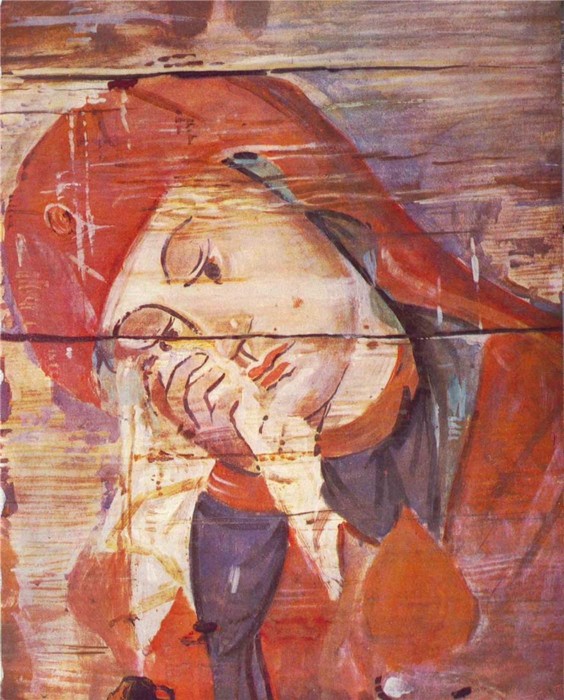
Великий цикл страсних зображень, уміщений в 20 клеймах на північній стіні, є по суті перенесеним на стіну традиційним образом «страстей», що склався в станковому іконопису ще в XV—XVIII ст. Оскільки популярність теми «страстей» в XVII—XVIII ст. зростає, ці зображення із станкових ікон переносяться в збільшеному розмірі на стіни церков.

Уміщення двох частин іконостасного циклу — «Деісуса» на північній стіні, а пророчого ряду на південній — залишається однією із загадок цього розпису, яку зараз важко розв'язати. Тим більше що обидві ці частини безпосереднього зв'язку з церковним іконостасом як його доповнюючі елементи не мають.











Пророк Іаков. Фрагмент настінного розпису з церкви св. Духа в с. Потелич.

Зішестя до пекла. Фрагмент настінного розпису з церкви св. Духа в с. Потелич. Копія худ. Ю. І. Хіміча.

Наявність у розписах усталених в українському іконописі зображень «Успіння» та «Воздвиження» особливих сумнівів не викликає. Треба лише відзначити рідкісне поєднання символічного та «історичного» варіантів в останньому зображенні. У верхній частині «Воздвиження» подано в символічному варіанті — церковний обряд винесення хреста в день цього свята. В нижній же частині — постаті царя Костянтина та його матері Олени, які, за легендою, знайшли і відкопали хрест. Таке поєднання, як про це свідчить ікона «Воздвиження» XV—XVI ст. з Тилич на Львівщині, має давню традицію [4].

Зображення «Печерської богородиці» з Антонієм та Феодосієм пов'язане з популяризацією культу печерських святих, що мало місце в XVII ст. Незважаючи на перевагу традиційних рис в іконографії, майстри святодухівського розпису не уникають західних іконографічних зразків. Про це говорить «Положення до гробу» в бабинці Святодухівської церкви, яке генетично пов'язане з композицією «Пієти». Зображення пройняте глибоким почуттям скорботи, драматично напружене обличчя сповнене стриманої, але безмежної болі та розпачу. Привертають увагу живі, гостро спостережені образи і типи, як, наприклад, подана з великою художньою експресією сценка містечкового життя в зображенні «Одержання Іудою 30 сребреників». Для художника і плач богородиці, і зрада Іуди — не священні події глибокої давнини, а жива сучасність.

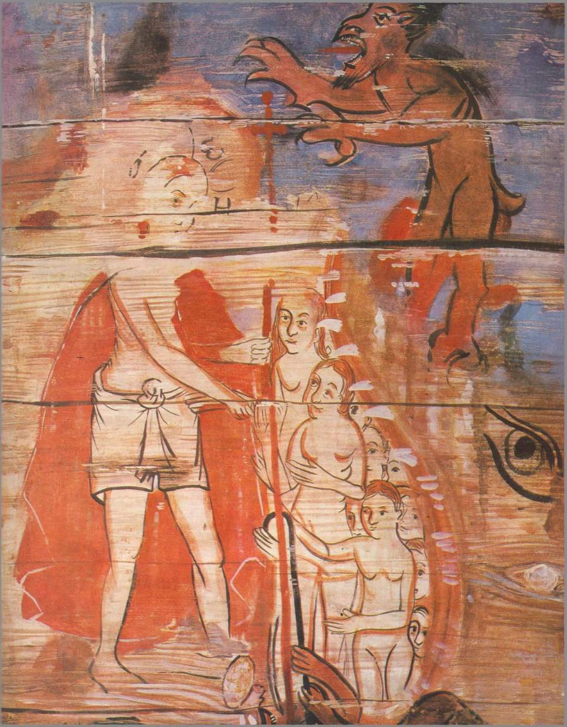
Безсистемність потелицьких розписів з канонічної точки зору, зміст яких, очевидно, залежав лише від бажання замовців, вказує на відсутність строгого церковного керівництва чи контролю в цій справі. Таке явище характерне для того міщанського середовища, з яким цей розпис пов'язаний.

Стінопис виконували кілька художників властивим їм простим, упевненим, легким рисунком. Звертає на себе увагу завершений сміливий малюнок оголених постатей в сцені виведення з пекла. Сцени «страстей» включають низку побутових деталей, вдало підхоплений типаж [5]. Колорит вирішений у сміливому декоративному поєднанні кольорів, в якому чільне місце належить червоному, зеленому.

Незважаючи на певні елементи світлотіньового моделювання та перспекти-

4. *ЛОГВИН Г. Н. Украинское искусство 1240—1540 гг.— Киев, 1965.— С. 32.*

5. *ЛОГВИН Г. Н. Украинское искусство X—XVIII в.— С. 151, 156.*



ви, потелицькі розписи тяжіють до площинності. Можна погодитися з Л. С. Міляєвою, що розпис Святодухівської церкви Потелича «становить цільний (хоч і не завершений) художній організм, щільно пов'язаний зі своєю епохою... Запліднені повнокровним та земним світовідчуттям народного мистецтва, святодухівські розписи отримали риси неповторної своєрідності»[6].

Бажання звеличити просту людину, знайти риси, що зближують людей, на думку дослідниці, одне з істотних досягнень потелицьких розписів[7]. Вважаємо, що ця характеристика цілком може бути застосована і до інших, близьких за часом циклів настінних розписів, що з'явилися в середовищі міщанства західних земель України. Разом з тим не можна заперечувати твердження Л. С. Міляєвої щодо стилістичної оригінальності потелицьких розписів, залежну від художньої індивідуальності невідомих авторів (або швидше — автора).

У Потеличі, крім розписів в Святодухівській церкві, був стінопис в неіснуючій вже Троїцькій церкві. Фрагменти його, зокрема розписи південної та північної стін центральної частини храму та східної стіни бабинця, зафіксовано на фотографіях. З тих же фотографій видно, що розписом було вкрито також північну стіну бабинця. Найбільш пошкоджена величезна композиція «Страшний суд», яка займає всю північну стіну центральної частини церкви. Порівняно кращий вигляд мали розписи в бабинці — зображення Георгія Змієборця та «Преображення». Цікавими за змістом були мальовила південної стіни середньої частини. На нижній частині стіни до висоти вікон розміщене зображення «Сьомого вселенського собору». Вище — у міжвіконні — «Успіння», до якого зліва і справа спрямовані два чина моління. У верхньому чині — 12 постатей, очевидно, апостоли (верхні частини цих фігур закриті плоскою стелею). Нижній чин складається із симетрично розміщених шести постатей. В першій парі (рахуючи від зображення «Успіння») — два ченці, вірогідно, Антоній і Феодосій, решта — святителі.

Зображення «Сьомого вселенського собору», що займає не лише площину стіни, а й верхню половину вхідних південних дверей храму, має іконографічні особливості, які дуже відрізняють його від відомої київської гравюри на цю тему в «Тріоді пісній» київського друку 1627 р.[8] та від пізніших аналогічних зображень в розписах Софійського собору та Успенського собору Києво-Печерської лаври. На згаданих пам'ятках «вселенський собор», що відбувся після перемоги над іконоборцями, представлений насамперед як собор єпископів та вищих церковних ієрархів. Вони урочисто сидять у передніх рядах по обидва боки від імператорського трону.

На потелицькому розписі в сцені «вселенського собору» на першому плані дванадцять апостолів, на другому — натовп учасників собору, причому найближча до імператорського трону група складається з реальних постатей священиків та старих і молодих братчиків. Священики виступають тут не в літургічному, а в повсякденному одязі — в рясах. Їх обличчя дуже індивідуальні, можливо, портретні.

Такі широкі іконографічні корективи, внесені в цю давно відому на Україні композицію[9], можна зрозуміти лише з урахуванням ставлення українських братств до вищої церковної ієрархії. Братчики, які здобули права церковної автономії в боротьбі з шляхтичами-єпископами, бачили силу церкви, її актив саме в собі, а не в єпископаті. Громади зі своїми виборними священиками вони вважали за основу церкви[10]. Такі церковно-демократичні ідеї мали місце тут і значно пізніше. Про це свідчить процесійний образ середини XVIII ст. зі Святодухівської церкви Потелича, на якому вміщено дуже оригінальне, зовсім не традиційне церковне зображення «Зішестя св. Духа», в якому св. Дух поданий у вигляді голуба над групою коліновклонених міщан. Отже, в потелицьких пам'ятках мають місце досить вільне ставлення до іконографічних канонів, їх смілива інтерпретація з виразною соціальною тенденцією.

Особливістю цих розписів є насамперед їх щира безпосередність, оригінальна й лаконічна форма художнього вираження, тобто основні якості того стихійного реалізму, який представляв мистецькі смаки та уподобання демократичного народного середовища, в якому повстав цей розпис.

Згадані якості характерні й для дрогобицьких розписів Воздвиженської та Святоюрської церков. У першій з них розпис є лише у вівтарі та бабинці. В центральній частині храму стінопис

Прицвяхування до хреста. Фрагмент настінного розпису з церкви св. Духа в с. Потелич. Копія худ. Ю. І. Хіміча.

6. *МІЛЯЕВА Л. С. Росписи Потелича.— М., 1971.— С. 194.*

7. *Там же.— С. 195.*

8. *СВЄНЦІЦЬКИЙ І. С. Початки книгопечатання на землях України.— Жовква, 1924.— Табл. 3.— № 133.*

9. *Зображення «вселенських соборів» входить до складу стінопису XV ст. в монастирській церкві с. Лаврів на Львівщині.*

10. *Міщани м. Потелича активно виступали під час народно-визвольної боротьби. Їх очолювали православні священики Ісаак та Ілія Процик (Жерела до історії України-Руси.— Львів, 1901.— Т. 5.— С. 33).*

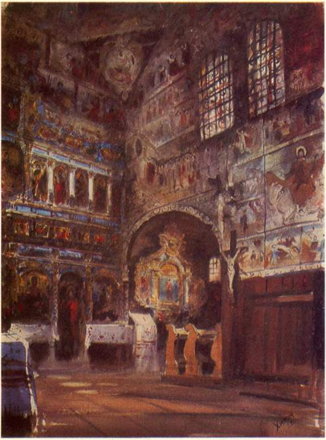




Алегоричне зображення «Літа» з настінних розписів у церкві св. Юра.

Розп'яття. Фрагмент настінного розпису з церкви св. Духа в с. Потелич. Копія худ. Ю. І. Хіміча.





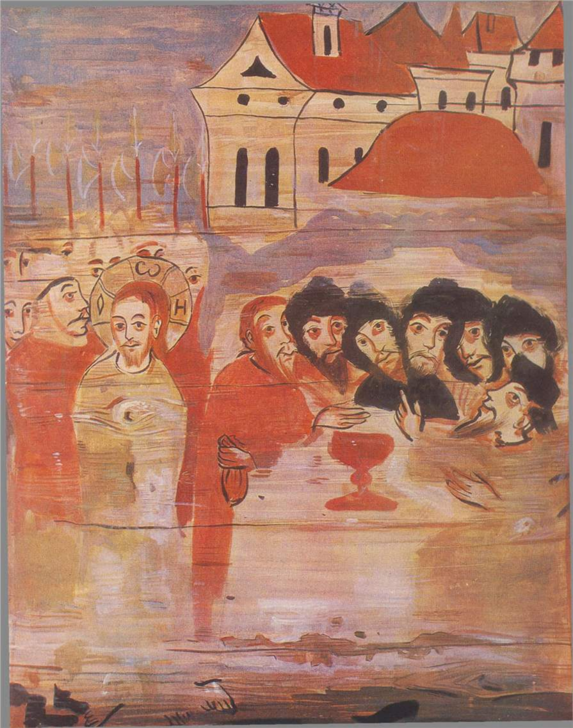


Інтер'єр церкви св. Юра в Дрогобичі. Акварель худ. Ю. І. Хіміча.

Поздовжній розріз церкви св. Юра в Дрогобичі. Обміри П. Г. Юрченка. Акварель худ. Ю. І. Хіміча.

Зрада Іуди. Фрагмент настінного розпису церкви св. Духа в с. Потелич. Копія худ. Ю. І. Хіміча.

→





Св. Онуфрій. Фрагмент настінного розпису з церкви св. Юра. Копія худ. Ю. І. Хіміча.

Донатори. Фрагмент настінного розпису з церкви св. Юра.



обмежений паском рослинного орнаменту на панелях північної та південної стін і зображенням сцен мучеництва дванадцяти апостолів над іконостасом. Усі ці розписи різночасові і належать різним художникам, неоднакові за стилем та колоритом.

Цикл вівтарних розписів певною мірою ще пов'язаний з дуже старими традиціями. На п'ятилопатному верхові вівтаря вміщено зображення «Знамення богородиці» серед собору ангелів. Сюди ж перенесено і зображення чотирьох євангелістів, які звичайно розміщуються в центральній частині храму. По стінах на повний зріст намальовано Деісуса, а по його боках — традиційні зображення святителів, які ми бачили у вівтарних мозаїках Софійського собору,— Іоанна Златоуста, Василія Великого, Григорія Богослова, Афанасія та Кирила Александрійських. До цього «чину» включено також зображення Авраама і Мелхіседека в архієрейському одязі. Ці іконографічні новини увійшли до українського іконопису в середині XVII ст.

Зображення Воздвиженської церкви досить площинні, статичні, мають широкий важкий контур, однак об'єднані могутнім композиційним ритмом. Техніка розпису вказує на художника народного кола. На холодному сіро-блакитному тлі виступають коричнево-червонясті силуети зображень. У верхніх частинах розпису більше світлих плям. Слід відзначити у вівтарних розписах Воздвиженської церкви строгу монументальність, підкреслену стриманим колоритом, яка органічно поєднана з примітивною манерою письма, що так відповідає наївному світосприй-





Навернення Савла.
Фрагмент
настінного розпису
з церкви св. Юра.
Копія
худ. Ю. І. Хіміча.

Татарин.
Фрагмент
настінного розпису
з церкви св. Юра.

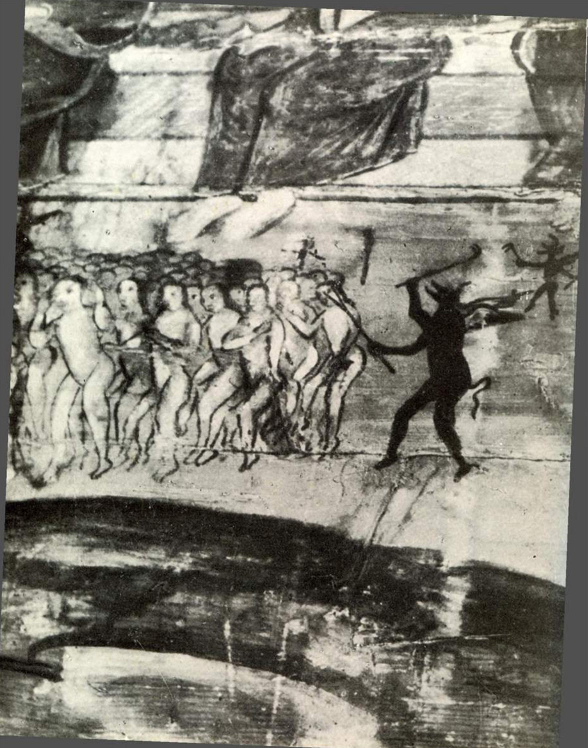


Мученик Федір. Фрагмент настінного розпису в церкви св. Юра. Копія худ. Ю. І. Хіміча.

Пророк Ісайя. Фрагмент настінного розпису в церкви св. Юра. Копія худ. Ю. І. Хіміча.

Сцена з «Страшного суду» в церкви св. Юра в Дрогобичі. →


ЙѠ
ЗИА







Сцена з «Страстей Христових» з церкви св. Юра в Дрогобичі. Копія худ. Ю. І. Хіміча.





ВОСКРНІЄ
ХВО
ІС
ХС

«Воскресіння». Фрагмент настінного розпису з церкви св. Юра в Дрогобичі. Копія худ. Ю. І. Хіміча.

ниттю художника. Строгість розпису пом'якшується широким фризом квіткового орнаменту, серед якого вміщено медальйони із зображеннями євангелістів.

Канонічна послідовність в системі цього вівтарного розпису та його глибока традиційність наводять на думку, що зразком для нього міг бути якийсь тогочасний старий монументальний розпис. Можливо, розписи монастирської церкви в с. Спас поблизу Старого Самбора на Львівщині або не збережена до нашого часу частина розпису монастирської церкви в с. Лаврів. Майстер-примітивіст, з великою сміливістю наслідуючи досконалі з професійного боку оригінали, вкладав у ці величаві, але абстрактні образи новий зміст, роблячи їх духовно доступними і близькими простій людині [11].

Західна частина Воздвиженської церкви свого часу була окремим приділом на честь Івана Хрестителя — патрона-замовця розпису Івана Кобрина. Розпис виконувався в 1672 р. і майже весь тематично присвячений Івану Хрестителю. Цей стінопис являє собою строгу і гармонійну цілість. В ньому широко застосовані декоративні баркові елементи — масивні виті колони, картуші. Основні зображення виконані в досить традиційному стилі, з якого випадає лише пейзажна композиція, що об'єднує низку сцен з «житія» Марії Єгипетської. Кожна з цих сцен виступає в єдиному для всієї композиції ландшафті, включаючи й архітектурні мотиви.

Середня частина Воздвиженської церкви розписана лише частково. Вона має панель з багатим і складним рослинним орнаментом та на східній стіні над іконостасом 12 сцен мучеництва апостолів на холодному зелено-блакитному тлі, а серед них — вінчання богородиці.

Розпис західного іванівського приділу відзначається своєрідним колоритом. Переважають щільні корпусні фарби з домінуючими червоно-коричневими тонами, поєднаними з рожевими, червоними, сіро-блакитними та жовтохристими плямами. В цілому колорит теплий та насичений.

Багато спільного з розписами Воздвиженської церкви має живопис церкви св. Юра в Дрогобичі, який складається з трьох різночасових циклів в центральній частині та бабинці [12].

Баня центрального зрубу розписана фризом «архангельського собору», а її восьмерик — трьома сценами з апокаліпсиса та історіями Іони, Товія, Адама та Єви, Амона і Фамарі. Весь цикл, хоч і не об'єднаний тематично, складається з тих сюжетів «ветхого завіту», а також апокаліпсиса, в яких шукали таємного символічного та пророчого змісту. Це свідчить про участь у проектуванні основної частини розпису якогось богословськи ерудованого керівництва.

Серед збережених до нашого часу стінописів тут вперше виступає апокаліптична тема. Початки її мистецького втілення пов'язані з гравюрами київських видань 20-х рр. XVII ст., про що йдеться у передмові Тарасія Земки до виданого в 1625 р. Лаврською друкарнею «Толкованія на апокаліпсис»: «А яже в сей книзе многая воистину страшная и ужасов преисполненная множайшая тайная, и недоумѣтельно сокровенная, премножайшая наказанiям нам, ползу і спасение приносящая; всюду ж вѣра благочествия воспоминается и благопостоянiи и твердiи в ней похваляются и животом вѣчным извѣщаются» [13].

Апокаліптичні образи на Україні пов'язувалися з антикатолицькою боротьбою. Лаврентій Зизаній в коментаріях до виданого в 1625 р. Лаврською друкарнею перекладу книги патріарха єрусалимського Кирила «О антихристѣ и знаках его» говорить, що антихрист втілився на землі в особі римського папи [14]. З образом антихриста пов'язувались також зовнішні вороги України. Зокрема, К. Транквіліон-Ставровецький писав, що «поганiи народове, орды бисурманскии, турецкiи... приймуть его (антихриста) яко бога своего и поклоняться ему и печать антихристову примуть на чела своя» [15].

Про зростання популярності апокаліптичної теми свідчить серія гравюр київського майстра Прокопія на сюжети апокаліпсису, створена в роки визвольної війни [16]. Цими глибокими соціальними причинами пояснюється популярність апокаліптичних сюжетів в монументальному живопису XVII—XVIII ст.

Якщо розписи бані та восьмерика в церкві св. Юра за своїм змістом мають ознаки якогось індивідуального задуму, то стіни центрального зрубу вкриті мальовилами, які пов'язані з традиційними сюжетами станкового

*11. Існуюче в літературі датування вівтарної частини стінопису Воздвиженської церкви в м. Дрогобичі 1636 р. викликає сумнів (**МІЛЯЄВА Л. С., ЛОГВИН Г. Н.** Українське мистецтво XIV — першої половини XVII ст.— К., 1963.— С. 47; Історія українського мистецтва.— Т. 2.— С. 199). Це датування спирається на фрагмент тексту на гзимсі, який прибито справа від іконостаса на південній стіні храму: «...щенiе грѣхов доцеркве святой честного и животворящаго креста рок бож АХЛЗ амца априля дня...». Проте цей фрагмент з написом і датою не має ніякого відношення до вівтарного розпису і тому не може бути підставою для його датування.*

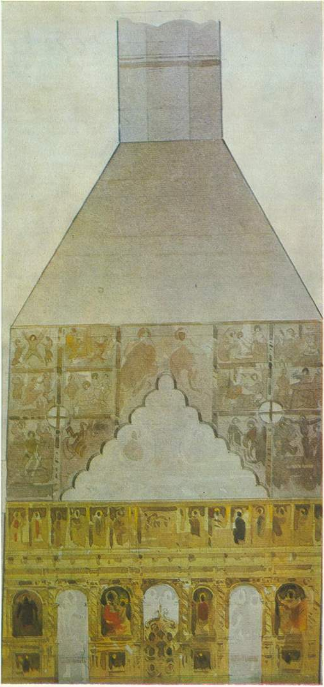
*12. **СВЄНЦІЦЬКИЙ І. С.** Тематичний уклад стінопису церкви св. Юра в Дрогобичі // Літопис Бойківщини.— 1938.— № 10.— С. 67—68.*

*13. **ТИТОВ Ф.** Матеріали для історії книжної справи на Вкраїні.— С. 143.*

*14. **ПЕКАРСКИЙ П.** Наука и литература в России при Петре Великом.— Спб., 1862.— Т. 2.— С. 96; **ЛИЛОВ А.** О так называемой Кирилловой книге.— Казань, 1858.*

*15. **ТРАНКВИЛЛИОН-СТАВРОВЕЦКИЙ К.** Перло многоцѣнное.— Чернигов, 1646.— Арк. 138.*

*16. **РОВИНСКИЙ Д. А.** Подробный словарь русских граверов.— Спб., 1896.— Т. 1.— С. 807—711.*



іконопису. На південній стіні в сцені «Страшного суду» зображений натовп оголених грішників, яких женуть до пекла в широко розкриту пащеку «гієни вогненої». Нижче «Страшного суду» — композиція акафіста Ісусу Христу.

На північній стіні вміщено зображення «страстей», насичених рухом та драматичною дією. Особливо вражають сцени, образи яких черпалися безпосередньо з життя. Це — каяття Іуди, який повертає гроші. Дуже переконливо зображені здивовані цим вчинком віруючі — типові містечкові крамарі.

Східна стіна над іконостасом заповнена сценами мучеництва апостолів. Манерою виконання її розпис дуже близький до аналогічної серії у Воздвиженській церкві. Виконували стінопис, очевидно, кілька майстрів.

В 1691 р.[17] на обшивці хорів було зображено композицію «Древа від кореня Ієсеєвого», де постаті біблійних царів уміщено серед гілок геральдичного дерева Христа. Це зображення відзначається дуже живими кольорами та широкою манерою письма.

Поздовжній розріз церкви Воздвиження в Дрогобичі.

Поперечний розріз церкви Воздвиження в Дрогобичі.

Обміри та реконструкція П. Г. Юрченка. Акварель худ. Ю. І. Хіміча.

У 1714 р. було розписано західний приділ церкви св. Юра[18]. Активну роль тут відіграють чорний та оранжевий кольори. В сюжетах цього розпису відсутня якась об'єднуюча широка тема. Бачимо євангельські сцени: утихомирення бурі, Христос і фарисей, притча про багатого та Лазаря, бенкет Ірода, різдво Івана Предтечі, втеча до Єгипту, вигнання торгуючих з храму. Можливо, такі зображення в розписі бабинця, як «Хрещення Філіпа», «Смерть архідиякона Стефана», «Життя Онуфрія», велика сцена життя мучениці Катерини на тлі Сінайської гори, вміщена на західній стіні бабинця, пов'язані з святими, імена яких носили фундатори цих розписів та члени їх родин. Розпис включає також три донаторських портрети — священика Стефана Кобрина, чоловіка з чотирма дітьми та якогось священика з дружиною.

Великий інтерес викликають зображення чотирьох пір року. На південно-західному парусі літа, де двоє чоловіків збирають до коша яблука. Біля яблуні стоїть драбина. Вгорі підпис: «Лѣто врве ябка». Нижче вміщена алегорія зими — дід у кожусі гріє руки над горшком вугілля з характерним підписом: «Зима над огнем са угрѣла, а так змерзлася и в кожух угорнула». На південно-західному парусі бабинця зображена алегорія осені у вигляді дівчини з віночком на голові і кошиком у руці. Біля дівчини городня грядка, з якої жінка вибирає моркву. Підпис пояснює: «Пана осінь морков скрепуче». Трохи нижче — під деревом лежить в цвіту, можливо, алегорія весни.

Ці алегорії є по суті побутовими картинками. Вони належать до найцікавіших частин настінного розпису церкви св. Юра.

Різноманітний живопис західної частини церкви доповнюється широкою пейзажною композицією Сінайської гори зі сценами з життя святої Катерини. Привертає увагу зображення святого Онуфрія, особливо пейзажна частина, уміщене на північно-західному заломі восьмерика. Живопис цієї частини храму з його живим колоритом, виразним ритмом широких ліній, із щедрим багатством різноманітних зображень чарує безпосередньою, барвистою, подібною до народної казки розповідальністю.

17.
Про це свідчить напис: «Змальован быстъ хор сей року божі его 1691 м-ца апріл за старанієм брацком коштом Григорія Прокурки».

18.
До розпису включений текст: «Сей храм... змальовалься за старанієм Константного Лучака року». У другому написі зазначено: «Сей храм змаловался за битности велеб отца Стеф... Кобрина, а за презвитера храму с вся хаа Григорія».





Інтер'єр
церкви Воздвиження
в Дрогобичі
Львівської обл.
Акварель
худ. Ю. І. Хіміча.

Фрагмент
настінного розпису
з церкви Воздвиження
в Дрогобичі.
Копія
худ. Ю. І. Хіміча.

Складний комплекс святоюрських розписів позначений впливом різних факторів. Його тематика включає ряд таких рідкісних в іконописній практиці біблійних сцен, як вигнання торгуючих з храму, хрещення Філіпа, притча про багатого і Лазаря, утихомирення бурі, Христос і фарисеї. Перші три сюжети ввійшли дещо пізніше до складу розписів Успенського собору та Троїцької надбрамної церкви Києво-Печерської лаври, в змісті яких знайшли втілення ідеї київської теологічної вчености. З цією сферою ідейного життя епохи певним чином пов'язана і значна частина тем святоюрського розпису, що свідчить про участь у створенні цього розпису тих освічених церковних кіл, до яких, очевидно, належав один із фундаторів цих мальовил і настоятель храму Стефан Кобрин. В цьому відношенні святоюрські розписи дуже відрізняються від тематичної простоти та випадковості системи потелицьких розписів.

Яскраво виявилася в розписах церкви св. Юра також інша, цілком протилежна церковному теологізму тенденція. Маємо на увазі згадані реалістичні жанро-пейзажні зображення пір року, введені до розпису малого приділу західної частини, та три донаторських портрети.

Отже, в змісті святоюрського розпису перехрещуються як традиційні, так і нові мотиви, як учено-канонічний, так і





Цар Давид.
Фрагмент
настінного розпису
з церкви Воздвиження
в Дрогобичі.
Копія
худ. Ю. І. Хіміча.

Фрагмент
настінного розпису
з церкви
в с. Новоселиця.
Закарпатської обл.
Копія
худ. Ю. І. Хіміча.

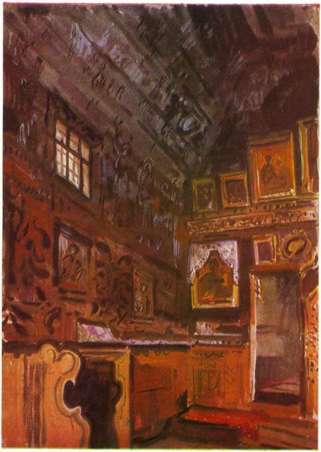


народно-фольклорний напрям, причому останній тут переважає, оскільки в художній манері цих мальовил здебільшого можна пізнати руку народних малярів або близьких до них напівпрофесійних живописців.

Якщо потелицькі та дрогобицькі настінні розписи виникли в суто міщанських, ремісничих колах, то настінні розписи невеликої дерев'яної церкви у с. Вислобоки на Львівщині, виконані в 60-х рр. XVIII ст., з'явилися в соціальному середовищі типового кріпацького села. Наводимо тут просторий меморіальний віршовий напис над південними дверима цієї дерев'яної церкви:

Nayswietszej Maryi Panny Niepokalanego Poczęcia
Setne lub Kilko setne. minac mogły roki
Jak ta wies stawszy, wzięła imie Wisloboki
Jednak wewszystkiei. Kraiu tego okolicy
Niesczesna dotad Boskiej, niemiala Sw(iątnicy)
Rok ninieyszy niech pomni. Kazdy z starych y małych)
Tysiączny siedymsetny szescdiesia
Z Poczęcia Maryi dzien w ruskim obrz(edzie)
Jest wtey Swiatnicy chwały Boskiey dniem p...
Ile zmarło dziedzicow gmin ludzi bez m(iary)
W tey tu wsi czekaiących bez krwawney ofiary
Niedozyli przyczyne Bog wie ia niezgadne
Znać starania ich słabe w tym byly lub zad(ne)
Kazimierz Prawdzic Wlodek Czesnik Latyczowski
Przedosm lat stawszy tey wsi Dziedzic złaski Boskiej
Ledwo pomysłił Bog wnet mysl malzonki zręcza
Petronelli z Putkowskich od Herbu Nałęcza.
Itak kiedy wspolnego zażyli starania
Doniebywalych wtey wsi Swiątnic zbudowania
Bóg pomocy swey dodał wszystko skutek wzięlo
Jak szczęsliwy znac mozna — patrząc nato dzielo.

Tródnosc iasnie Wielmozny zniosł
Leon Szeptycki
Lwowski y Kamieniecki y Halicki
I co mial przeszkod dziela tego Executor
Wsparl Ten Metropoliy caley Koadiutor
Z ktorego Osobliwszey laski Protekcyi
Jest ten Dom pod tytulem Poczęcia Maryi
Dziś Poswięcony Bogu y czystey Dziewice
Zobligiem czczenia zawsze tey to tajemnice
O szczęsliwą gromado sczęsliwi poddani
(Pr) omowujacy honor Poczęcia tey Pani
(Szcz)esliwsi w domach w polach w dobytkach
(Prze) czystość Maryi czcic zawsze będziecie
Dyecezyo szczyć sie szczęszciem (hoynym)
Pod swym Arcypasterzem (Bogoboynym)
Niech Bog Biskupowskie pomnaza sow(iecie)
Tego zas wdlugie lata niech zachowa zycie
Ten ktory swym staraniem — dobra
te dziedziczy
Setny wiek niech z Wielmozna, Malzonkę swą
liczy
Boze y Matko Boska tak pobozne plemie
Rozmnoz iak gwiazdy niebios, albo piaski
ziemne
Te starania tak wilkie koszta zdrowia straty
Niech niebęda y w niebie y tu bez zapłaty
Pobłagosław wiec Boze takich Fondatorów
Wielością skarbow szczęcia wielością honorow
Błogoslaw Boze wszystck lud tu pospolity
W wiarę twoię w poboznosc w cnoty,
znamienity
Poki stanie ich zycia poki stanie swiata
Niechay maią szczesliwe w urodzaiach lata
A tak wielbic ... cie beda w laskach poki u zyią
Wraz z Niepokalana Nayswietsza Marya
To bronic ta mysl będzie y le będą słowa
Zę ś w czystosci poczęta Pani y Królowa.



Інтер'єр церкви в с. Сихів на Львівщині. Акварель худ. Ю. І. Хіміча.

З наведеного панегіричного напису дізнаємося, що в цьому старовинному селі не було церкви. І коли Вислобоками став володіти Казимир Правдич, то його заходами і за допомогою єпископа Леона Шептицького в 176(?) р. була збудована церква. В цьому тексті добре відчута атмосфера глухого кріпацького села, яким тоді були Вислобоки.

Розпис вкриває стіни центральної частини храму та вівтаря. В центрі він поділений на три горизонтальні частини. Нижня частина розміщена на південній, західній та північній стінах. На південній стіні вміщено зображення «Стрітення», на східній, над аркою, яка з'єднує центральну дільницю церкви з бабинцем,— «Благовіщення». На північній стіні — сцени поклоніння волхвів, хрещення.

Другий ярус розпису складається з 15 сцен «страстей» Христових, розміщених на восьми гранях церковної бані. В третьому ярусі на восьми гранях верха бані можна розпізнати сцени «Воскресіння» та «Вознесіння» Христа, а також сцену «Вознесіння богородиці».

У вівтарі розписані північна, східна та південна стіни, а також двосхила стеля. На північній стіні зображена,



Фрагмент настінного ***розпису*** *з церкви в с.* ***Сихів.*** *Копія худ. Ю. І. Хіміча.*

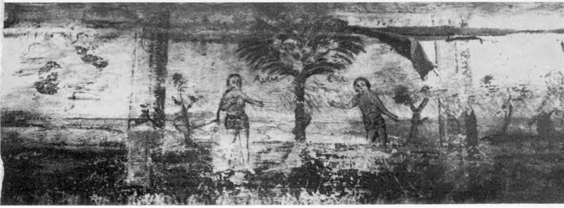


Мелхіседек.
Фрагмент
настінного розпису
з церкви Воздвиження
в Дрогобичі.
Копія
худ. Ю. І. Хіміча.

Похід праведників
до раю.
Фрагмент
настінного розпису
з церкви
в с. Новоселиця.
Закарпатської обл.
Копія
худ. Ю. І. Хіміча.


РАИ
РАИ
РАИ





Фрагмент настінного розпису з церкви в с. Новоселиця.

Адам і Єва. Фрагмент настінного розпису з церкви в с. Середнє Водяне.

очевидно, історія Товії, на південній — жертвування Авраама. На східній стіні вівтаря обабіч кіота вміщені зображення — ліворуч «Покаяння Магдалини», праворуч — «Покаяння апостола Петра».

У вівтарі на північній стороні — зображення ангельського собору, на південній — трьох святителів та трьох святих.

Хоча вислобоцькі розписи і не виходять за церковні іконографічні межі, манера їх виконання свідчить про участь в них народних малярів. Ці розписи за своїми технічними прийомами дуже близькі до народного живопису на склі, що набув поширення з кінця XVIII ст. на території Українських Карпат та Північного Прикарпаття. Живий відкритий колорит з переважанням теплих та гарячих кольорів, площинне декоративне письмо ведуть до того ж народного джерела. Щедро заповнений переважно багатофігурними сценами, цей розпис створює враження якоїсь казкової феєрії.

На завершення огляду пам'яток настінного живопису Галичини слід побіжно згадати забруднений фрагментарний розпис у центральній частині церкви в с. Сихів під Львовом, що походить з кінця XVII ст. Складається він з великої композиції «Страшного суду» на західній стіні та подібних до дрогобицьких і святоюрських апокаліптичних сцен у бані. Композиція «Страшного суду» має цікаві жанрові сцени. Від смолинського розпису, який датується 1752 р., коли була побудована церква, залишились лише фрагменти. Проте можна встановити, що розпис середньої бані церкви також мав апокаліптичні теми.

У галицьких настінних розписах відбилися складні особливості мистецького життя західноукраїнських земель, виявилась активність народних творчих сил, що розкрились у працях анонімних художників, які створили неповторні пам'ятки старого українського живопису.

Спрощена малярська мова цих настінних розписів вдало гармонує з поверхнею дерев'яних стін, цілком відповідає самобутньому стилю народної архітектури.

Крім Галичини, настінні розписи мали певне поширення в XVII—XVIII ст. на Закарпатті, про що є згадки в літературних та архівних джерелах [19]. Більш-менш повні цикли розписів збереглися у церквах сіл Новоселиця, Колодне, Олександрівка та Середнє Водяне. Ці розписи і тематично, і за стилем відзначаються певними локальними особливостями. Закарпатські церкви мають значно менші розміри, ніж згадувані галицькі. Вони безбанні, і тому вузлові для всього розпису плафонні композиції малюються на стелях. Низькі стіни дозволяють умістити на них не більше двох рядів зображень.

До найстарших з цих розписів, очевидно, належить стінопис церкви с. Новоселиця [20]. Розписи, що вкривають стіни і плафон центральної частини церкви, тематично складаються з композиції «Страшного суду» та сцен «Каїн і Авель», «Жертвування Авраама», зображення Ісуса Христа і богородиці.

19. *Церква Бедельського монастиря за ревізією 1756 р. «иконостасом добръ украшена и вся внутр помалеваная» (КІНАХ Г. Посіщення закарпатських монастирів в рр. 1755, 1756, 1765, 1809 // Записки чина святого Василія Великого.— Львів, 1930.— Т. 3, вип. 3/4.— С. 439). У церкві Корсанівського монастиря згадуються «образы наместны в тяблах из празниками, апостолы токмо на стънъ мальовані» (там же.— С. 440). Про намальованих на стіні апостолів згадується також в ревізіях Євдянського та Борсуновського монастирів (там же.— С. 440—441).*

20. *Напис на бантині церкви «сие небо і страсти хри два и змалювати перейв» закінчується погано збереженою датою, яку можна розуміти як 60-ті рр. XVII ст.*



Євангеліст Лука. Фрагмент настінного розпису з церкви Воздвиження в Дрогобичі. Копія худ. Ю. І. Хіміча.

«Страсті» розміщені на західній і частково на південній стінах. Над ними — популярне зображення «Жезла від кореня Ієсеєва». На північній та південній стінах намальовані апостоли, яких нема в іконостасі.

Композиція «Страшний суд» складається з кількох побутових сцен. У пеклі бачимо шинкарку, мельника, кума з кумою в ліжку та багато інших «грішників». Фігури зображені з великою експресією, позначені сміливим малюнком, окреслені широкою темною лінією. Поганий стан цих розписів все ж таки дозволяє визнати досить вправну руку майстра [21].

Новоселицькі розписи по суті не складають єдиного цілого. Композиції «Страстей» та «Страшного суду» в дерев'яних церквах того часу завжди були представлені станковими мальовилами. Комплекс плафонних зображень, вузловий в цій системі розпису, також не має чітко вираженої спільної ідеї. Виходячи з цього, можна припустити, що новоселицькі розписи є першою стадією в складанні циклу малювань, який свого повного розвитку набув в наступному XVIII ст. Можливо, що цим можна пояснити відсутність настінних розписів у бабинці та вівтарі новоселицької церкви.

Внаслідок проведених реставраційних робіт новоселицькі розписи виступили в своєму первісному вигляді. Його авторами були анонімні, але обдаровані майстри-примітивісти. В розписах привертають увагу суто народні типи. Темпераментно виконані в пастозній манері обличчя святих є по суті правдивими образами закарпатських селян.

Початком XVIII ст. можна датувати, очевидно, вівтарну частину розпису в церкві с. Колодне та розпис Миколаївської церкви в с. Середнє Водяне.

21. *Фрагмент цього розпису опубліковано в кн.: Історія українського мистецтва.— Т. 3.— С. 164.*

Вівтарний розпис в с. Колодне належить майстру-традиціоналісту. Впливи барокового стилю живопису тут мало відчутні. Панують строгі силуети, традиційні схеми. Обличчя модельовані плоско, але чітко та виразно. Тло розпису, як у багатьох монументальних фресках, синє. На всіх вівтарних стінах чільне місце посідають видовжені в нерухомих позах зображення святих, а саме: святих літургістів Василя Великого, Григорія Великого, Іоанна Златоуста — на північній стороні, Христа на престолі між чотирма стоячими постатями святителів — на східній. На південній стіні вміщено постаті Антонія та Феодосія Печерських, які виразно виступають за зв'язки з київським пантеоном. Зображення на стінах вівтаря доповнено сценою «Тайної вечері» в північно-східному куті, в тому місці, де стояв так званий жертовник. Під вікнами північної та південної стін вівтаря вміщено зображення «Воскресіння» та «Несення хреста». На коробовому плафоні вівтаря в центрі — традиційне зображення «Знаменія богородиці», по кутах в колах — євангелісти. Між ними з північної та південної сторін зображення Христа-вчителя та Івана Предтечі. Там же вміщено двох ангелів, які доповнюють зображення «Вінчання богородиці» у верхній частині східної вівтарної стіни. Внесення в традиційну схему вівтарного розпису західного іконографічного мотиву було новим явищем.

Розпис центрального нефа церкви в с. Колодне, виконаний, як свідчить напис на плафоні, Антонієм Валом[22], розміщений у верхніх частинах північної, південної та західної стін в два яруси. В нижньому ярусі південної й північної стін в квадратових клеймах намальовано шість зображень «страстей». Відповідно в нижньому ярусі західної стіни в таких самих трьох клеймах зображено створення Адама, гріхопадіння, вигнання з раю. У верхньому ярусі в окремих круглих рокайлевих картушах на північній та південній стінах вміщено сцени мучеництв апостолів та «Усікновення голови Івана Хрестителя». На північній стіні між двома картушами над вікном є зображення розвідників землі Ханаанської, що несуть величезне гроно винограду. На коробовому дощатому плафоні в центрі «Трійця новозавітна», а по кутах плафона чотири євангелісти в картушах. Між зображеннями євангелістів



Церква в с. Колодне Закарпатської обл.

22. *Згідно з транскрипцією С. П. Сліпченка — Антонієм Валієм (СЛИПЧЕНКО Н. П. Росписи закарпатских деревянных храмов XVII—XVIII вв. и их реставрация // Художественное наследие.— 1983. Вып. 8 (38).— С. 181).*



Св. Катерина. Фрагмент настінного розпису з церкви в с. Середнє Водяне Закарпатської обл. Копія худ. Ю. І. Хіміча.

Св. Варвара. Фрагмент настінного розпису з церкви в с. Середнє Водяне.


ВЕЛИКОМУ
ВАРЪВАРА





Фрагмент настінного розпису з церкви в с. Середнє Водяне. Копія худ. Ю. І. Хіміча.

«Тайна вечеря» з церкви в с. Колодне. Копія худ. Ю. І. Хіміча. →







Ієрей Никора. Фрагмент настінного розпису з церкви в с. Середнє Водяне.

Апокаліптичні вершники. Фрагмент настінного розпису з церкви в с. Олександрівка. Копія худ. Ю. І. Хіміча.





«Стрітення» з церкви в с. Вислобоки Львівської обл.

з південної та північної сторін знаходяться ангел-хранитель та постать богородиці.

Ці розписи центрального нефа, зокрема зображення «Трійці новозавітної», позначені помітними впливами барокко та рококо. Більш просторе розміщення окремих елементів розпису частково в бароккових картушах свідчить про нове стилерозуміння.

Дерев'яна церква в с. Середнє Водяне датується кінцем XVI ст.[23] Проте розпис, як свідчать його іконографічні та стилістичні особливості, належить до XVIII ст.

Стінопис центральної частини церкви простий і подібний до схеми розпису в с. Колодне. На західній стіні бачимо постать Ієсея, що лежить. Північну і південну стіни займають «страсті». На плафоні — зображення «Всевидючого ока», оточеного 12 знаками зодіака, та «Трійці новозавітної».

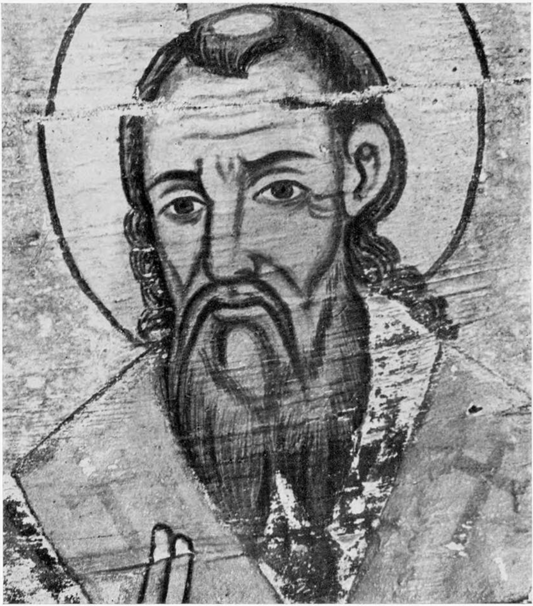
«Страшний суд» зображений на східній стіні бабинця. На північній, західній та південній його стінах постаті святих, частина яких перенесена сюди з вівтарного чину (Іоанн Златоуст, Василій, Григорій). Серед цих святих уміщено цікавий портрет «Ієрея Никори», очевидно, фундатора храму. Важкими широкими лініями окреслено характерне обличчя літнього чоловіка з трохи похиленою головою. В постаті, крім певної статичної фігури, нема нічого іконописного. Це цілком реалістичний портрет.

На плафоні бабинця вміщено «Знаменіє богородиці», «Адам і Єва» та «Жони мироносиці». Вівтарний живопис повністю не зберігся. Є лише фрагменти зображення «Трійці новозавітної» на плафоні, «Неопалима купина» на західній та «Тайна вечеря» на північній стінах вівтаря.

Розпис церкви в с. Середнє Водяне відзначається коричнево-червоними насиченими тонами, локальністю кольорових плям. Рисунок повільний, фігури важкі, кремезні, але добре закомпоновані. Дуже виразні сцени «страстей». Однією з кращих можна вважати композицію «Жони мироносиці» на плафоні бабинця. Своєрідно подані мотиви пейзажу у вигляді зелених хвиль. Такими ж примітивними засобами зображені й хмари на синьому, блакитному, часом вохристому тлі.

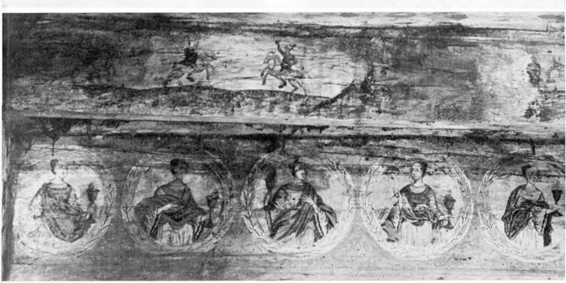
В своїй цілості розписи церкви в с. Середнє Водяне є визначним тво-

23. *Там же.— С. 172.*



*Святитель.
Фрагмент
настінного розпису
з церкви
в с. Середнє Водяне.*





Діва нерозумна. Фрагмент настінного розпису з церкви в с. Олександрівка. Закарпатської обл. Копія худ. Ю. І. Хіміча.

Фрагмент настінного розпису з церкви в с. Олександрівка.

ром народного малярства. Образ людини поданий тут у всіх аспектах народного естетичного розуміння, яке цінувало в людині насамперед моральну силу, ясний розум, фізичне здоров'я.

Найбагатшим є розпис церкви в с. Олександрівка, виконаний, як свідчить напис над дверима бабинця, майстром Стефаном Теребельським у 1779 р. В цьому стінописі знайшли втілення ті ідейні та композиційні засади, які ми спостерігали в попередніх розписах. У вівтарі по всіх його трьох стінах розгорнута літургійна тема євхаристії з численними святими ієрархами. В центрі на східній стіні зображений Христос. Перед ним на круглому столі хліб і чаша з вином. По боках архідиякони Степан і Лаврентій, далі на північній та південній стінах вівтаря у два ряди розміщено 26 святителів. Крім святителів-літургістів Іоанна Златоуста, Василя та Григорія, є зображення єпископів Артемія, Леонтія, Леона, Никифора, патріарха, Софронія, Мартина — папи римського. До циклу включено образи Антонія та Феодосія Печерських як глибоке розуміння духовної єдності з Києвом, а також буковинського святого Івана Сучавського, що свідчить про церковно-мистецькі контакти з Молдавією.

Розпис вівтаря доповнений зображеннями жертви Авраама та явлення Христа Афанасію Александрійському на верхній частині східної стіни.

В цілому вівтарний розпис церкви в с. Олександрівка є найбільш повним варіантом схеми, за якою побудовано найстарший розпис такого типу у вівтарі церкви Воздвиження в Дрогобичі. Безсумнівний генетичний зв'язок цього розпису з древньоруськими традиціями монументального живопису. Привертає увагу підбір святих, які обумовлюють суто місцеві риси в цьому традиційному, дуже поширеному в Візантії, Афоні, Росії та Молдавії циклі вівтарного розпису.

Центральними в розписі середнього нефа церкви в с. Олександрівка є страсні сцени, які розміщені у верхній частині південної та північної стін. Під «страстями» по шість кіл з погрудцями мучениць (Параскева, Катерина, Марія Єгипетська та ін.) на північній стіні та мучеників (Семен Стовпник, св. Пафнутій, Олексій — чоловік божий, Федір Тірон та ін.) — на південній.

На західній стіні та на хорах вміщено кола із композиціями «Адам та Єва», «Гріхопадіння», «Каїн та Авель». Плафон, крім євангелістів, має апокаліптичні й символічні сцени — «Сон Іакова», «Христос з мечем у вустах». У бабинці на східній частині розміщено «Страшний суд». На північній



Алегоричне зображення віри та молодого сатира. Фрагмент настінного розпису з церкви в с. Пійло Закарпатської обл.

Мелузіна. Фрагмент настінного розпису з церкви в с. Пійло.

стіні вгорі фризові зображення «Втечі до Єгипту» та воїни Ірода, що шукають Христа. На південній стіні вгорі чотири апокаліптичні вершники [24], нижче — в п'яти колах погруддя дів нерозумних, поданих у різноманітних позах з розпачливими рухами [25].

На західній стіні бабинця в п'яти колах уміщені два зображення «страстей», «Усікновення голови Івана Хрестителя» та два алегоричних сюжети — гріха і тріумфу смерті.

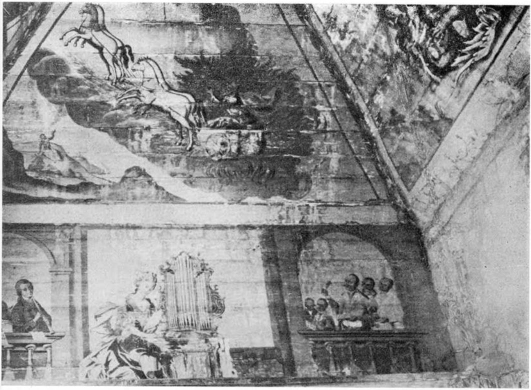
Серед закарпатських розписів олександрівські найбільш органічно поєднані зі специфічною архітектурою тісних дерев'яних церков. Всі зображення вміщено на невеликих площинах. Квадратні й круглі картуші чергуються між собою у вигляді суцільних фризів. Центральна частина храму та бабинець ніби оперезані подвійним фризом, що складається з щільно притулених один до одного зображень вгорі та ритмічно розміщених на певних інтервалах кіл із погруддями внизу. Відповідно розв'язаний і плафон, в якому частина зображень вписана в кола та арки, а частина має вільне поле без обрамлень.

В олександрівському розписі помітне прагнення художника до живописності та об'ємності. Переважають вохристі, червоні, сині та сіро-чорні кольори. Досить уміле й делікатне моделювання облич та постатей. Проте відчувається занепад того почуття монументальності, яке властиве більш старим розписам дерев'яних церков Закарпаття.

24. *Один із них опублікований в кн.: ЛОБАНОВСКИЙ Б. Мозаика и фреска.— Киев, 1966.— С. 84—85.*

25. *В. Залозецький помилково вважав цей цикл зображень на тему євангельської притчі про «мудрих та нерозумних дів» алегоричними композиціями (ЗАЛОЗЕЦЬКИЙ В. Малярство Закарпатської України (XIV—XIX ст.) // Стара Україна.— 1925. Ч. 7/10.— С. 133). Так само помилково одну з «нерозумних дів» названо святою Параскевою (Історія українського мистецтва.— Т. 3.— С. 170).*





Загальний вигляд настінних розписів церкви в с. Пійло.

Св. Стефан. Фрагмент настінного розпису з церкви в с. Середнє Водяне.





Автор цих розписів Стефан Теребельський був, безперечно, найбільш професіонально підготовленим з усіх своїх попередників. Але і його розписи мають дуже багато примітивного, вони щільно підходять до того напівнародного і напівцерковного за стилем малювання, яке зустрічаємо як у монументальному, так і станковому живопису Західної України XVII—XVIII ст.

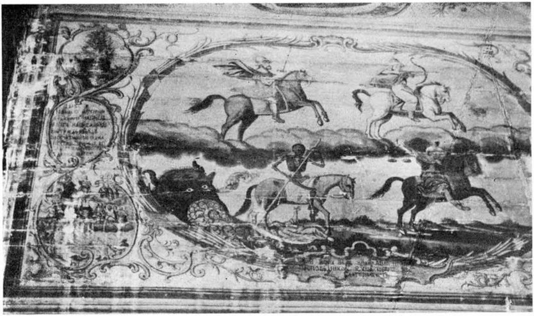
В. Залозецький, аналізуючи ці розписи, намагався поділити їх за стилем на дві категорії — старшу, де переважають візантійські впливи, і молодшу — барокково-класицистичну групу. Він підкреслював: «Надзвичайно цікаве, тільки на наших предметах можливе явище — комбінація середньовічно-візантійської теми з модерним західноєвропейським барокково-класицистичним еклектизмом» [26]. Проте наявність старих традиційних «візантійських» елементів, як і ознак бароко, рококо, класицизму, не визначала самої художньої суті цих мальовил. Для художників-самоуків ці стильові взірці та різниці між ними не мали істотного значення. Вони були лише тією іконографічною основою, яка служила для вираження певного художнього світогляду, безпосередньо пов'язаного з народним мистецтвом. Саме тому в творах одного й того ж майстра, як бачимо на прикладі розпису в с. Олександрівка, використовуються однаковою мірою і «візантійські», і барокові, й класицистичні зразки.

Останній старий пастінний живопис був у дерев'яній церкві в с. Пійло Івано-Франківської області. З'явився він між 1778 р.— датою побудови церкви — та 1794 р.— датою її освячення [27]. Ці розписи вирізняються серед інших пастінних мальовил як своїм професійним виконанням, так і виразними стильовими рисами пізнього рококо, яке вже поступалося місцем класицистичному живопису.

Однобанна, хрещата в плані церква розписана, очевидно, якимось майстром за єдиною композиційно-тематичною системою. Відповідно до архітектурного членування будови стінопис поділяється на п'ять частин. У бані вміщена

26.
ЗАЛОЗЕЦЬКИЙ В. Малярство Закарпатської України.— С. 135.

27.
Перша дата зафіксована в напису на стіні правого крила церкви: «Сей дом бжій пртой дви бци Маріи сооружен бысть рабом бжим сщенником іереем Василієм Кульчицьким парохом Пуйлянским в року αфоη и никтоже бысть помощник в трудѣх его токмо един бог емуже маловоздоятелем будет в день пришествѣя своего аминь». Нижня частина цього напису вирізана поверх попереднього, зашпакльованого. Від попереднього запису зберігся лише кінець: «...во день судний року бжія 1778». У цих написах, очевидно, відбилися якісь конфлікти між парохом Кульчицьким та сільською громадою, пов'язані з побудовою церкви. Дата освячення храму — 1794 р.— зафіксована на паперовій таблиці з паралельним латинським та слов'янським текстом про освячення цієї церкви львівським єпископом Петром.



Апокаліптичні вершники. Фрагмент настінного розпису з церкви в с. Пійло.

властивий церковним розписам панський, костьольний характер пійлянського живопису, який міг імпонувати завзятому парохові [29].

Останнє за часом настінне малювання в церкві с. Пійло за своїми стилістичними та іконографічними особливостями випадає з традиційних церковних настінних розписів Галичини. Воно вже цілком пов'язане з західноєвропейським живописом епохи рококо.

Незалежно від церковно-дидактичних завдань настінні розписи галицьких та закарпатських церков мають найближчі стильові аналогії в народному малюванні, в народному лубку, в народній кераміці.

Суть цих розписів полягає в тому, що в них мова церковного мистецтва перетворена з життєстверджуючої сили у форму образотворчого фольклору. Біблійні історії, житійні оповідання присутні в цих розписах лише формально. Головне в них — образ мудрої людини. Чітко й виразно виступають тут добре й зле, боротьба і страждання за правду, утвердження принципів простої та суворої моралі.

Центральне місце в цих розписах посідають «страсті» Христові, які народ розумів як драматичну боротьбу за правду. Біблійні зображення Адама та Єви, гріхопадіння, вознесіння Іллі, «Страшного суду», деякі теми апокаліпсиса, символічні сцени своєрідно відповідали на ті космологічні та етичні питання, які висувала народна свідомість. Носіями більше земної, ніж потойбічної, правди виступають у цих розписах святі, праведники та мученики. Лише вівтарні, не призначені для народу, цикли розписів зберігають свою церковно-теологічну специфіку.

Монументальні розписи дерев'яних церков Галичини та Закарпаття є своєрідним явищем в історії українського живопису. Замовцями таких розписів виступали ремісничі міщанські кола та селянські громади. Їх виконавці також були пов'язані зі сферою народної творчості. Саме тому з такою силою в них бринять відгомони реального народного життя. В плані ж естетичному та емоціональному, в своєму декоративному виявленні це справжні шедеври народного духа, які протистоять конфесійно-теологічним монастирським комплексам Наддніпрянщини і являють собою низову течію в старому монументальному живопису України.

28. RASTAWIECKI E. Słownik malarzów polskich.— S. 48—49.

29. У церкві с. Пійло знаходився портрет пароха В. Кульчицького. Парний до нього портрет попаді Кульчицької був під час першої світової війни вивезений Д. Щербаківським до Києва і тепер знаходиться в Державному музеї українського образотворчого мистецтва УРСР.

Одночасно з живописом в дерев'яних церквах настінне малювання розвивається у дуже своєрідній формі у містечкових єврейських громадах, зокрема на Поділлі та в Галичині [30].

Було б зовсім неправильно вважати культуру середньовічного єврейства на Україні за явище, відмежоване високим муром від культури того народу, серед якого століттями жили численні єврейські громади. Незважаючи на ізоляцію іудейської релігії, на могутню силу автономної кагальної адміністрації, існували і зміцнювались українсько-єврейські культурні, духовні, мистецькі зв'язки. Особливо сильними вони були в сфері безпосередніх контактів єврейської низової маси — корчмарів, ремісників, дрібних крамарів — з українським селянством. Внаслідок цього утворилися широкі контакти між народною культурою та мистецтвом українського села й єврейського містечка. Різні форми цієї взаємодії відзначали дослідники, зокрема, велику роль українського фольклору у формуванні світогляду відомого релігійного реформатора XVIII ст., що згромадив довкола свого вчення демократичні елементи єврейських містечок Поділля та Волині, Балшемтова, або Бешта [31]. Були зауважені разюча близькість українського і єврейського сницарства XVII—XVIII ст.[32], виразний вплив форм і сюжетів українського народного мистецтва на єврейське культове лиття [33].

Низка настінних розписів дерев'яних синагог XVIII ст. на заході України викликає безперечний інтерес оригінальністю і художніми якостями. Ці монументальні твори єврейських народних митців відображають естетичне уподобання низової єврейської суспільності, мають чимало рис, які внутрішньо споріднюють їх з українським народним мистецтвом. Маємо на увазі розписи дерев'яних синагог у Яблунові [34], Ходорові на Львівщині, Гвіздці, Михалполі Івано-Франківської обл., Погребищі [35], Яришеві Вінницької обл., Міньківцях Житомирської, Смотричі Хмельницької обл.[36]

Найдавнішими з них були розписи у ходорівській синагозі, побудованій 1652 р. і розмальованій І. Лесницьким з Яричева. Тоді було виконано розпис синагоги в м. Гвіздці. Він належав пензлеві Ізраїля Лесницького та Ісаака Бера з його сином.

Розпис яблуновської синагоги виконувався в кінці XVII — на початку XVIII ст. У текстах, що входять до складу цього розпису, визначено вісім дат, починаючи від 1674 по 1727 рр.

У 1729 р. Ісаак Лейб з Яричева розписував баню гвіздецької синагоги. Розпис погребищенської синагоги, можливо, виконувався в 1730 р. під час реставрації будови.

Синагога в Смотричу, згідно з меморіальним написом, побудована на честь цадика Зієва (Вольфа). Таким чином, і синагога, і її розпис виникли вже в період розповсюдження хасидизму, тобто не раніше другої половини XVIII ст. Цим же часом слід датувати розписи в Яришеві, Міньківцях та Михалполі на Поділлі.

Архітектура цих синагог відзначалася певними особливостями і зовні була досить скромною. Велика увага приділялася інтер'єрові, який складався з високого, трохи видовженого чотирикутного приміщення з головною, орієнтованою на схід стіною. Вхід був у західній стіні. Східна, південна і північна стіни мали по два великих вікна. Перекриття приміщення було складної каркасної конструкції, підшите дошками, імітувало склепіння мурованих споруд. У старих синагогах це перекриття виглядало як напівкругле склепіння, пізніше, у XVIII ст., воно набуло форм восьмигранної бані, яка трикутними парусами зв'язувалася зі стінами. Часом з'являлися люнети над вікнами. Таке перекриття було центром усієї системи настінного розпису синагоги, який виконувався переважно клейовими фарбами в живих, мажорних чистих тонах.

У найстаршій групі розписів ходоровської, яблуновської, гвіздецької синагог зустрічаємо усталену і добре опрацьовану систему розпису. Для неї характерне щільне заповнення поверхні плафона і стін багатою орнаментикою, в якій основними елементами виступають мотиви своєрідно стилізованого ренесансного аканта, різноманітних квітів, вазонів. Хоча ці елементи і близькі до української орнаментики, але спосіб компонування, весь декоративний контекст мають орієнтальний «арабесковий» характер. Це враження посилюється наявністю великих декоративних картушів і клейм, окреслених в суто східний спосіб. Площинний, непластичний, дрібний орнамент порівняно з усім декоративним оздобленням ще більшою мірою викликає асоціативні уявлення зі східними зразками.

30.
НОЙ.
Влияние гуцульских традиций в Закарпатье на Баал-тем-това, основоположника хасидского движения на Западной Украине // VII Международный конгресс антропологических и этнографических наук.— М.,— 1964.

31.
ГРАБАРЬ И. Э.
История русского искусства.— М., 1955.— Т. 2.— С. 379.

32.
ЖОЛТОВСЬКИЙ П. М.
Художнє литво на західних землях України в XVII—XVIII ст. // Матеріали з етнографії та мистецтвознавства.— 1959.— Вип. 5.— С. 149—155.

33.
WIERZBICKI L.
Boznica w miasteczku Jablonowie nad Prutem // Sprawozdania Komisji do badania historii sztuki w Polsce.— Kraków, 1891.— T. 4.— S. 45—51.

34.
PIECHOTKOWIE M., PIECHOTKOWIE K.
Boznicy drewniane.— Warszawa, 1957.— S. 196—198, 203, 206.

35.
Розписи останніх трьох синагог не ввійшли до літератури. Відомості про них подаються на підставі фотографій, виконаних автором в 1930 р.

Перевага орнаментальних мотивів в стінопису синагог була зумовлена обмеженнями, які накладав іудаїстичний культ на художника. Дозволялося зображати лише звірів, тварин, птахів, а людину — категорично заборонялось. Тому серед пишного орнаментального килима, яким вкрито стіни і плафони старих синагог, багато було зображень екзотичних та фантастичних тварин, звірів. Таким зображенням надавалось алегоричного значення в дусі середньовічних понять про тварин, за якими вони символізували певні моральні або фізичні якості.

Майже у кожному настінному розписі синагог уміщено зображення 12 знаків зодіаку — емблема плину часу і разом з тим багатий декоративний мотив.

Розписи синагог пізнішого періоду — другої половини XVIII ст., до яких належать дерев'яні синагоги Смотрича, Михалполя, Яришева, зберігають ці ж самі композиційні основи, щоправда, мають і виразні відміни, які полягають у зменшенні «арабескових» орнаментальних партій, у збільшенні предметних зображень, у певному відході від площинності, в появі елементарних перспективних засобів. Традиційні символічні зображення тварин іноді подаються в русі, доповнюються новими сюжетами. Посилюється їх фольклорна фабулярність, з'являються зображення «Левіафана» — дивовижної величезної риби, що лежить на водах моря, згорнувшись в кільце довкола острова, на якому стоїть місто з барокковими будинками, лев і лань обвивають стилізовані дерева, два ведмеді несуть на своїх плечах дрючок із величезним гроном винограду. В цьому зображенні неважко розпізнати популярний біблійний сюжет — повернення розвідників землі Ханаанської, які несуть виноградне гроно як свідчення її родючості. Лише в такий спосіб художник зумів обійти релігійну заборону і подати цей сюжет. Духом творчого народного оптимізму, наївного, але цілком реалістичного світовідчуття відзначаються ці розписи, серед яких особливо виділяються своїм прекрасним, теплим, звучним колоритом, мажорною настроєністю розписи смотричанської синагоги.

У розписі михалпільської синагоги, виконаної з меншим артистизмом, привертають увагу зображення, зовсім не характерні для ортодоксального іудаїзму. Тут і широкі панорами міст, зображення садів та виноградників, шляху, по якому четверо коней ведуть глибокий драбиняк, вантажений мішками. Навіть темне погруддя Шехіни, вкрите талесом, з-під якого видно лише руки, є дуже сміливою спробою антропоморфного зображення божества, суворо забороненого ортодоксальним рабинізмом.

Особливості іконографії смотричанських та михалпільських розписів, їх реалістичний характер, ознаки суто народного розуміння художніх завдань не можуть бути пояснені поза тією релігійною та культурною течією, що охопила тоді широкі кола містечкового єврейства на Поділлі, а потім на Галичині та Волині, відомою під назвою хасидизму. Це був вияв протесту проти таких породжень феодального єврейського гето, як рабиністичний іудаїзм та деспотизм кагальної олігархії. Висувалася вимога більш широкого і вільного ставлення до релігійних догм і до обтяжливого ритуалу. Хасидизм певною мірою знищував ту стіну, яка відмежовувала єврейство від оточуючого його суспільства. На згаданих розписах відбилося більш безпосереднє, більш широке сприйняття дійсності, яке породжували в єврействі ці нові явища, що якоюсь мірою зближували його культуру з культурою корінного населення краю.

Орнамент. Фрагмент настінного розпису з церкви св. Юра в Дрогобичі. Копія худ. Ю. І. Хіміча.





НАСТІННІ РОЗПИСИ В КОСТЬОЛАХ ТА МАГНАТСЬКИХ ПАЛАЦАХ

Монументальний живопис у XVIII ст. мав помітне розповсюдження в декоруванні костьолів та магнатських палаців. Стиль цього живопису, його ідейний зміст відрізнялися від церковних розписів та того моралістичного стінопису, який був поширений в побуті українського духівництва, а тим більше від розписів народного напряму, які побутували в церквах Галичини й Закарпаття.

Ідейний зміст цих настінних розписів визначався духом войовничого католицизму, прагненням вливати на маси пишністю костьольних інтер'єрів із сліпучим багатством архітектури, декоративної різьби, скульптури. Монументальний живопис ніби об'єднував помпезну різноманітність пишних інтер'єрів в єдину цілість. Ці розписи були зосереджені переважно в численних костьолах та кляшторах найбільш впливових католицьких монаших орденів — домініканського, бернардинського, кармелітського, тринітарського, єзуїтського, що функціонували насамперед як органи войовничої католицької пропаганди.

Змістом цих розписів поряд з образним пропагуванням догм католицької



церкви було прославлення діяльності католицьких монаших орденів, утвердження культу святих. Помітне місце в них відводилося історичним сюжетам, в яких з позицій католицького світогляду інтерпретувалися різні події як загальної, так і місцевої історії.

Виражаючи естетичні смаки верхівки агонізуючої польсько-шляхетської держави, ці розписи яскраво відображали сучасну їм епоху. Стиль їх цілком визначався формою пізньобароккового монументального живопису, що в першій половині XVIII ст. був широко розповсюджений не лише на своїй батьківщині — в Італії, а й у Нідерландах, Німеччині, Чехії, Польщі.

Патетичні, апофеозні, адоративні композиції, до краю сповнені рухом і експресією, калейдоскопічним багатством фігур та пишних драпіровок, різноманітність сюжетів, алегоричних зображень та символів — характерні ознаки цього монументального живопису. Властива йому й величезна кількість архітектурних мотивів: колони, розірвані архітрави, багатопрофільовані гзимси, найрізноманітніші перспективні елементи. Завдяки вмілому застосуванню різних ілюзорно-перспективних


IHS

Алегоричне зображення облоги Львова турками. Фрагмент настінного розпису в костьолу єзуїтів у Львові.

побудов створюється враження глибоких провалів площі склепінь та стін, крізь які глядач спостерігає далекі небесні сфери, складні багатофігурні, подані в найсміливіших ракурсах сцени та групи, охоплені екстатичними рухами, сповнені патетичних емоцій.

Монументальні розписи зосереджені переважно на плафонах. На стінах, заставлених пишними вівтарями, для них залишалося мало місця. Ілюзіоністична побудова плафонних композицій полегшувала архітектурні форми, створювала враження більшого, розширеного внутрішнього простору.

Найтісніший зв'язок і генетична залежність цих розписів від західноєвропейського бароккового монументального живопису XVII—XVIII ст. очевидні. Це підтверджується і тим фактом, що одна з ранніх пам'яток такого типу — монументальний плафонний розпис львівського кармелітського костьолу — виконана у 1732 р. італійським майстром Джузеппе Педретті — учнем відомого болонського майстра Марка Антонія Франческіні. Він розписував плафон з композицією апофеозу святої Терези та святого Яна від Хреста. Легкість композиції, її прозорість, декоративність — усе вказує на болонську школу декоративного живопису.

Згадана композиція включає також зображення «Св. Трійці» з богородицею. Біля ніг богородиці засновник кармелітського ордену — святий Ян від Хреста, поряд три ряди святих і блаженних цього ордену.

На плафоні презбітерії зображено архістратига Михаїла, що карає демонів. Нижче, над капітелями пілястрів, чотири євангелісти, а ще нижче — постаті «отців» церкви.

На малих куполах бічних нефів низка зображень, присвячених святим кармелітам. На стінах вівтарної частини правого нефа намальований святий Казимир серед хмар, з яких б'ють блискавки. Під ним — сцена штурму шведами кармелітського костьолу. Характерно передано військовий стрій панцирних гусарів з крилами за плечима та списами в руках, шведське військо.

Про колорит цих розписів важко щось сказати, оскільки вони були ґрунтовно перемальовані в 1870 р. У первісному стані залишилася велика композиція «Голгофа». Дорога від воріт Єрусалима зигзагами йде в глиб Голгофи. Майстерно зображено групи воїнів, вершників та людей, що прямують до місця страти. Колорит мальовила тонкий, вишуканий, переважає брунатна тональність.

Педретті був основоположником львівської школи декоративного костьольного малярства. Його традиції продовжував Венедикт Мазуркевич, творчість якого вплинула на Станіслава Строїнського — дуже плідного майстра, що залишив низку розписів в галицьких костьолах.

Настінне малювання кармелітського костьолу у Львові започаткувало тип адоративних настінних розписів, що прославляли історію католицьких орденів.

Стінопис костьолу єзуїтів, виконаний в 40-х рр. XVIII ст. батьком і сином Екштейнами, у сучасному стані дуже зіпсований пізнішими підмалюваннями. Це — складний, різноманітний за своїми сюжетами комплекс мальовил, підпорядкований ідеї пропагандистського прославлення ордену єзуїтів та його діяльності. Розписи розміщені на склепіннях головного нефа базилікальної споруди костьолу, є вони й в бічних галереях та на хорах. Усі зображення мають пишні картуші, які іноді обрамлені з чотирьох боків (на парусах склепінь) додатковими композиціями.

Головна частина розпису знаходиться в нефі костьолу і складається з п'яти частин. Перша з них, на склепіннях презбітерії, є символічною композицією, що пояснює завдання ордену як пропагандиста католицизму в усьому світі. Довкола земної кулі з означенням Європи, Азії та Африки зображені представники різних народів, що заселяють ці частини світу, та католицький єпископ, який читає їм проповідь. Біблійний текст пояснює зміст усієї композиції: «Пронесу ім'я твоє перед народами та царствами». На стінах презбітерії зліва зображено іспанського теолога, засновника єзуїтського ордену Ігнатія Лойолу, справа — сцена хрещення темношкірих.

На другій композиції плафона апостол Павло в афінському ареопазі читає проповідь, що звучить тут як заклик до проповіді серед язичників.

Третя композиція, присвячена центральній ідеї ультрамонтанства — прерогативам римського папського престолу, зображує Ісуса Христа, який передає Петрові ключі від царства небесного.

Четверте зображення доповнює попереднє і стверджує чудотворну благо-



Каїн і Авель.
Фрагмент
настінного розпису
з Львівського
кафедрального
костьолу.

Чудо св. Франціска.
Фрагмент
настінного розпису
з костьолу
бернардинів
у Львові.



дать церкви, про яку свідчить сцена зцілення апостолом Петром хворих та розслаблених.

П'ята композиція над хорами представляє апофеоз святих членів єзуїтського ордену на чолі з Ігнатієм Лойолою.

На склепіннях галерей під хорами в картушах дванадцять різних зображень, серед яких переважають композиції, що прославляють єзуїтів-святих. Є тут і сцена облоги Львова турками.

На хорах у таких самих картушах уміщено вісім композицій. Чотири з них присвячено історії ордену єзуїтів.

Як уже зазначалося, ці розписи були поновлені й тому втратили первісний колорит. Лише композиції із зображенням Ігнатія Лойоли та хрещення темношкірих мало потерпіли від перемальовок і зберегли свій оригінальний колорит.

Рисунок розписів не завжди вправний, але компонування досить вдале. Композиції, побудовані за всіма засадами бароккового плафонного живопису, з ілюзіоністичною перспективою, з гармонійним рухом фігур та драпіровок, мають багато реалістичних мотивів, які відображають історичну дійсність XVII—XVIII ст.

Розпис каплиці при цьому костьолі, присвячений історії єзуїтського ордену та львівського єзуїтського кляштору, складається з п'яти композицій. Перша з них зображає затвердження папою Павлом III уставу ордену єзуїтів. На другій — Станіслав Костка, який втікає з Відня від переслідувань свого брата, віддається під опіку богородиці. Третя сцена, очевидно, змальовує заснування Єлизаветою Синявською львівського єзуїтського костьолу. На четвертій стіні зображено Ігнатія Лойолу, який представляє Христу святого Станіслава Костку.

На восьми пілястрах каплиці вміщено мотиви багатого рослинного орнаменту з виноградних грон і груш. На склепінні — чотири портрети добродійників кляштору Станіслава Яблоновського, Єлизавети Синявської, Георгія Дідушицького та відомого своєю прокатолицькою діяльністю Яна Дмитра Соліковського — львівського єпископа. Принагідно треба згадати, що в костьолі над органом зображено два генії з овальними портретами Єлизавети Синявської. На одному з них вона в світському вбранні, на другому — в черничому.

Автором розпису єзуїтського костьолу, а також його каплиці був Франціск Екштейн з Брно. Роботи Екштейна порівняно з розписами Педретті більш важкі, менш граціозні. В них відчувається далекий відгук традицій Карачі, що збереглися в римській школі, де вчився Екштейн як пенсіонер чеських велеградських цістерціанців. Ранні його твори знаходяться в костьолі міноритів в Брно. Перед запрошенням до Львова Ф. Екштейн уже розмалював низку костьолів. Розписи львівського єзуїтського костьолу він виконував у 1740 р. Після його смерті закінчував роботу син Себастян, використовуючи шкіци батька. Очевидно, йому належать значно слабше виконані фрески бічних нефів костьолу [1].

Розписи костьолу єзуїтів мають підкреслену пропагандистську спрямованість, стверджують ідеї войовничого католицизму, прославляючи діяльність єзуїтського ордену.

В 1738—1740 рр. Б. Мазуркевич, Р. Бартицький, П. Волинський, Й. Сročинський [2] виконали розписи в бернардинському костьолі м. Львова. Основна частина цього стінопису присвячена францісканському ордену. На плафоні вівтаря зображена богородиця в оточенні ангелів та святих ордену Франціска. Нижче — дванадцять апостолів, ще нижче — святий Франціск між монахами. Поряд — алегорії чотирьох частин світу, що вказує на широку міжнародну діяльність ордену.

На головному плафоні — тріумфальна сцена вознесіння на небо святого Франціска на колісниці з чотирма білими кіньми. Плафонні композиції відзначаються сміливістю і розмахом, майстерним опануванням складних та ефектних ракурсів.

Вісім плафонних композицій правого та лівого нефів тематично пов'язані з тими вівтарями, які знаходяться в цих нефах. На їх стінах та пілонах уміщено оригінальний за тематикою та художнім розв'язанням живопис. У лівому нефі бачимо постаті дев'яти пророків, які поєднані із зображенням тих євангельських подій, що, за богословським тлумаченням, були передбачені цими пророками. Але фактично останні є насамперед великими пейзажними композиціями, в яких таким сценам, як «Введення до храму», «Народження Івана Хрестителя», «Цар Ірод» та ін., відведено дуже мало місця. Подібні біблійні або міфологічні групи за тради-

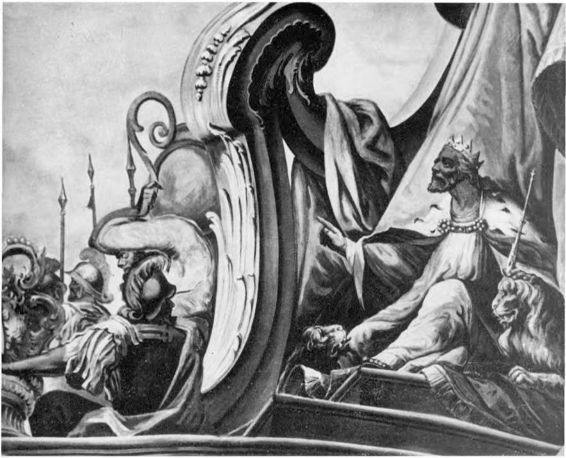
1. *Freski odkryte w gmachu pojeznickim // Sprawozdania grona c. k. konserwatorów i korespondentów Galicyi Wschodniej.— 1856.— N 44/51.— S. 1—6.*

2. *RASTAWIECKI E. Słownik malarzów polskich.— T. 2.— S. 37—38.*



По дорозі до Емаусу.
Фрагмент настінного розпису з костьолу бернардинів у Львові.





Прославлення діви Марії. Фрагмент настінного розпису з костьолу в с. Лопатин на Львівщині.

Цар Соломон. Фрагмент настінного розпису з Львівського кафедрального костьолу.



Ковчег завіту. Фрагмент настінного розпису з Львівського кафедрального костьолу.

ціями західноєвропейського пейзажного живопису XVII ст. покликані лише оживляти ці могутні образи ідеальної природи.

За аналогією в правому нефі вміщено зображення дев'яти сивіл, які, за вченням католицької церкви, також пророкували про Христа. Нижче сивіл — пейзажні композиції, на тлі яких представлені такі сюжети, як «Втеча до Єгипту», «Драбина Іакова», «По дорозі до Емаусу», «Трійця старозавітна». Введення до розписів великих пейзажних композицій надає їм світського характеру, зближує з декоративним палацовим живописом, сприяє приємному відпочинку від динамічних плафонних сюжетів.

Розписи львівського бернардинського костьолу в поєднанні з величезною кількістю скульптури та різьби шістнадцяти вівтарів становлять помпезну декоративну цілість. Порівняно з циклом розписів львівського єзуїтського костьолу ідея католицького універсалізму подана тут у більш широкому релігійно-філософському плані. Хоча щодо пропагандистської функції комплекс розписів єзуїтського костьолу цілеспрямованіший, дохідливіший для сприйняття простою людиною. В ньому виявився єзуїтський практицизм, той педагогічний досвід, якого орден набув внаслідок майже двохсотрічної діяльності.

Плафонна композиція бернардинського костьолу пізніше була перемальована. Більш-менш первісний вигляд зберегли лише розписи бічних нефів. Їх тональність, особливо пейзажних композицій, витончена, має оригінальні переходи. Очевидно, провідна роль у створенні цього розпису належить Венедикту Мазуркевичу, якого в 1732 р. Джузеппе Педретті вивіз до Болоньї, де він три роки навчався малярству [3].

Варті згадки також розписи трапезної бернардинського костьолу, що за манерою виконання, вірогідно, належать пензлеві Ф. Екштейна. Вони присвячені темі матеріального та духовного «дара». Перша тема представ-

3. MAŃKOWSCI T. Giuseppe Carlo Pedretti i jego polski uczeń // Buletyn historii sztuki.— 1954.— N 2.— S. 251—257.



Фрагмент настінного розпису з Львівського кафедрального костьолу.

лена плафонною композицією із зображенням цариці Савської, яка приносить дорогоцінні дари Соломонові. Цей сюжет був широко розповсюджений в бароккову живописі. Нижче, в пандативах, знаходяться грізайлеві картуші із зображенням трьох царів, що приносять дари новонародженому Христу, та сцена дарів Мелхіседека. Духовні «дари» у вигляді покаяння подані в образах Петра і Магдалини. Ці розписи мають характерний для Ф. Екштейна спрощений малюнок та досить різкі кольорові поєднання.

Найбільші досягнення галицького монументального костьольного живопису пов'язані з творчою діяльністю львівського художника Станіслава Строїнського [4]. Він був сином бідняка з Галицького передмістя Львова. З 16 років навчався живопису у Венедикта Мазуркевича.

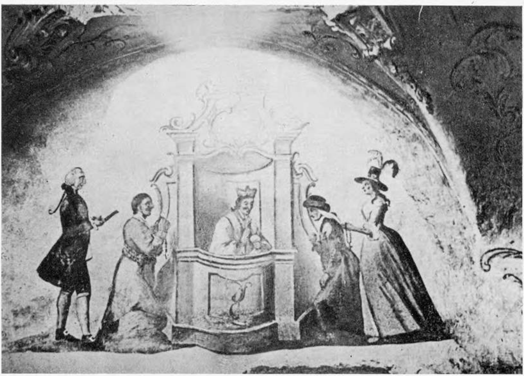
Станіслав Строїнський конфліктував з малярським цехом, лише в 1754 р., згідно з королівським привілеєм, він вийшов з юрисдикції цього цеху і став незалежним від нього «вільним артистом».

До ранніх робіт С. Строїнського належать розписи в галереях бернардинського кляштору у Львові, виконані в 1746 р. Працював він і над стінописами в перемишльському католицькому соборі, в кристопільському костьолі, в домініканському кляшторі у Підкамені на Львівщині. 70-ті рр. XVIII ст., коли С. Строїнський виконував розписи львівського католицького собору, були часом розквіту його таланту. Потім разом з Томашем Гертнером він розписував костьол францісканців у Перемишлі, костьол у Гусакові під Перемишлем та домініканський костьол в Тернополі.

Видатною працею С. Строїнського є розпис 1782 р. в костьолі м. Лопатина. Цей розпис та стінопис костьолу бенедиктинок в Тернополі, виконаний в 1785 р., мають вже ознаки класицизму, на відміну від попередніх творів, окреслених стильовими межами барокко та рококо.

4. ЖОЛТОВСЬКИЙ П. М. *Художнє життя на Україні в XVI—XVIII ст.— К., 1983.— С. 165.*





*Біля
сповідальниці.
Фрагмент
настінного розпису
з парафіяльного
костьолу
в Дрогобичі.*

*Фрагмент
настінного розпису
з церкви
Загоровського
монастиря
на Волині.*

Складний і багатий розпис львівського католицького собору, виконаний в 1770—1775 рр., завершує той період творчості художника, коли він працював в традиціях пізнього барокко та рококо. На склепіннях та частково стінах древнього готичного собору С. Строїнський розмістив величезну кількість мальовил на тему «старого» і «нового» завіту та сюжети, пов'язані з історією цієї споруди. В розписах чимало складних за змістом алегоричних композицій. На склепіннях головного вівтаря розгорнута композиція, яка представляє культуру старого дохристиянського світу у вигляді парку, який засихає. На противагу йому серед польових трав розквітла пишна рожа — символ нової християнської культури. Далі та сама ідея розкрита в образі біблійного царя Давида, який повісив свою арфу на арматурі зі зброї, щита та панцирів. Про наступ нової ери свідчать також райдуга, що засяяла після потоку, та сонце, що сходить, із своїм символом — півнем, який співає.

На стінах вівтаря було розміщено кілька історичних, тепер уже не існуючих зображень. На склепіннях головного та двох бічних нефів уміщено великий цикл, присвячений Мадонні, до якого входять такі сцени євангельських сюжетів, як «Різдво Христове», «Зустріч Марії та Єлизавети», «Поклоніння волхвів», багато символічних зображень і персоніфікацій, сповнених вишуканих метафор її теологічної ерудиції, що прославляють діву Марію [5].

Цикл розписів завершено в бічних каплицях, тематика яких пов'язана з їх призначенням і присвятою. С. Строїнський виявив велику майстерність у пристосуванні розпису до архітектурних умов готичного інтер'єру. Барокковий пафос живопису досить вдало гармонує із напруженим ритмом готичних форм.

Відреставровані розписи костьолу свідчать про те, як уміло оперував художник кольором. Незважаючи на суто католицький зміст розпису, в ньому відчувається глибокий позацерковний підтекст — відгомін складної і багатої художньої культури Західної Європи XVIII ст.

С. Строїнський чуйно реагував на ті зміни в західноєвропейському мистецтві, які відбулися в ньому в другій половині XVIII ст. Нова течія класицизму, рання стадія якого відома під назвою стилю Людовика XVI, уже повною мірою відчувається в розписах парафіяльного костьолу в Лопатині. Це невелике світле приміщення зі спокійними, навіть інтимними формами інтер'єру має обмежений цикл зображень, розміщених не суцільно на поверхні стін, а окремими картинами в обрамленнях з мотивами лаврового листя. Баня костьолу прикрашена лише архітектурною декорацією, з досить скромно застосованими засобами ілюзіоністичної перспективи, яка була характерна для розписів попереднього стилю. Замість бравурності в композиції виступає ясна заспокоєність, замість нагромаджень архітектурних побудов — широта пейзажів. Цикл алегоричних зображень, як і у львівському католицькому костьолі, присвячено Мадонні. Композиція «Допомога вірним» являє собою сцену морської баталії (можливо, битви при Лепанто, де був розгромлений турецький флот). Не менш цікава композиція «Золотий дім» із зображенням пишного палацу складної барокової архітектури.

Композиція «Живоносне джерело» з костьолу в с. Лопатин.

У лопатинських розписах малюнок С. Строїнського більш спокійний, врівноважений, зникає його колишня темпераментність, стає спокійним і колорит, в якому починають переважати холодні кольори. Таким чином, Строїнський протягом 40-річної праці пройшов шлях від пізньобарокового римсько-болонського стилю через своєрідний імпресіонізм рококо до класичної простоти нового стилю. Мірою свого таланту він значно перевищував своїх земляків-сучасників. Про його популярність свідчать вірші, що були над входом до костьолу св. Яна у Львові, який Строїнський прикрасив своїми фресками:

„Przypatrz się Stroińskiego ręce Stanislawa, Rzec musisz niech takowych głosi slawa, Pięknie zaczął malować, skónczył bez nagany Ten mu punkt od wdię cych honoru przyznany, Lacząb w roku 1750, skónczył roku 1751“ [6].

Значення творчості С. Строїнського полягає в авангардності того ілюзіоністичного мистецтва, яке на Україні було, безперечно, новаторським, прилучало місцеву культуру до досягнень європейського монументального малярства. Творчість С. Строїнського була ніби відлунням могутнього таланту Джованні-Баттіста Тьєполо, який розписував стіни і склепіння італійських костьолів своїми перспективно-архітектурними ілюзіоністичними композиція-

5. DZIEDUSZYCKI M. *Kościól Katedralny lwowski — Lwów, 1872.— S. 66.*

6. LOBESKI F. *Dodatek do gazety Lwowskiej.— Lwów, 1852.— S. 126.*





Фрагмент настінного розпису з парафіяльного костьолу в Дрогобичі.

Надання прав самоврядування місту Дрогобичу. Фрагмент настінного розпису з парафіяльного костьолу в Дрогобичі. →

ми. Строїнський робив те саме, але без того своєрідного смаку і високої техніки, не кажучи вже про інтенсивність колориту, яким насичені твори відомого венеціанця. Використовував у своїх мальовилах Строїнський окремі твори таких художників, як Рембрандт, Марк Бенефіалі, Ганс Аахенський. У композиції «Поклоніння волхвів» з костьолу кларисок у Львові відчуваються фламандські впливи. Мариністичні сцени з кораблями на хвилях моря в львівському католицькому, в тернопільському та лопатинському костьолах вказують на зв'язки з голландським мистецтвом [7].

Постать Станіслава Строїнського яскраво вимальовувалася на тлі відмираючого цехового малярства у Львові. Це був не смиренний чернець, як його вчитель Венедикт Мазуркевич, не ремісник малярського цеху, з яким мав постійні суперечки, з яких він виходив повним переможцем. Це був тип нового художника-артиста, творча діяльність якого давала йому не лише засоби до життя, а й можливість посісти певне суспільне становище. Він — син бідних батьків — здобув шляхетське звання, виконував численні замовлення, мав багато учнів.

Якщо довіряти традиції, то на одній з фресок у львівському католицькому костьолі, де зображено єпископа Вацлава Сераковського, Строїнський намалював себе і свого сина (перша і друга фігури зліва). Він на цьому автопортреті має вигляд швидше міщанина, ніж шляхтича. В образі типового інтелігента XVIII ст. виступає тут його син Антоній в новомодному французькому камзолі.

Серед учнів та помічників Строїнського бачимо молодшого брата Мартина, що працював разом із ним. Самостійно Мартин виконував розписи костьолу св. Мартина у Львові. Учнями Строїнського були Йосиф Хойнацький та Томаш Гертнер, автор розпису в м. Тартакові на Львівщині, до якого включено цікаве зображення облоги турками м. Сокаля [8].

Під впливом Строїнського працювали Ян Солецький, який розписував вірменський костьол в м. Станіславі [9] (тепер — Івано-Франківськ), його син Андрій, котрий в 1795 р. підрядився робити розписи костьолу в Дрогобичі [10], та Антоній Карчмарський, який 1801 р. виконував настінні розписи в бернардинському костьолі в Збаражі [11].

На Поділлі та Волині над монументальними розписами в костьолах багато працював Йосиф Прехтль (Прагтль) [12]. Народився він у Відні, де й здобув художню освіту. В 1758 р. переїхав до м. Берестечка на Волині, де став ченцем трипітарського монастиря. Потім жив і працював по монастирях цього ордену. Прехтль став визначним майстром настінного живопису, який звертав на себе увагу сучасників-аматорів мистецтва. Він брав участь у розписах костьолу в м. Кам'янці-Подільському, трипітарських костьолах у містах Браїлові, Берестечку, Голобові [13].

Належачи до того ж напряму в монументальному живопису, що й Строїнський, чернець Прехтль відрізнявся від нього більшою суворістю та зосередженістю своїх мальовил, стримашіше використовуючи багаті засоби ілюзіоністичного мистецтва.

Дещо осторонь від поліхромних розписів стоїть розпис піарського костьолу в м. Любешові на Волині, виконаний в 1762—1765 рр. Лемішкою, ченцем Лукашем Гублем та кармелітським ченцем Антонієм [14]. Художнім завданням цього розпису було шляхом ілюзіоністичного грізайлевого малювання повністю замінити звичайні для костьолів засоби декорування інтер'єра, насамперед декоративні — різьбу по дереву і скульптуру.

Зі значним імітаційним ефектом намальовані на стінах любашівського кляштору пишні вівтарі зі статуями при них. Таких вівтарів у костьолі було сім — три на стінах, а решта на пілонах. Крім того, на стінах і на пілонах були вміщені декоративні зображення ваз із квітами.

Невеликим, але цікавим є фрагмент розписів в Загоровському монастирі на Волині, виконаний ченцями-василіанами Андрієм Токаревським та Степаном Калиновичем [15]. Це — два групових портрети старшої й молодшої лінії Загоровських на південній та північній вівтарних стінах монастирської церкви [16]. Портрети досить мальовничі: тут постаті і в старих кунтушевих, і в нових «французьких» уборах, і вусаті, і підголені, і пихаті шляхетські обличчя, і галантні фігури в пишних перуках. Різноманітність зумовлює живий декоративний ритм. У них втілено те розуміння рококо, що вже досягло волинських палаців та кляшторів.

Із портретних зображень в монументальних розписах заслуговує на увагу

7. HORNUNG Z. *Stanisław Stroiński.— Lwów, 1935.— S. 131.*

8. SOKALSKI B. *Powiat Sokalski.— Lwów,*

9. BARĄCZ S. *Pamiątniki miasta Stanisławowa.— Lwów, 1858.— S. 163.*

10. GĄTKIEWICZ F. *Kosciol w Drohobyczu.— Drohobycz, 1909.— S. 10.*

11. HORNUNG Z. *Stanisław Stroiński.— S. 146.*

12. ЖОЛТОВСЬКИЙ П. М. *Художнє життя на Україні в XVI—XVIII ст.— С. 156.*

13. HAPPEN I. *Malarz jan Prechtl // Prace i materijały sprawozdawcze sekcji historji sztuki.— Wilno.— 1939.— T. 3.— S. 150—155.*

14. ГОЛУБЕЦЬ М. *Малярі-василіани на тлі західноукраїнського малярства XVIII ст. // Записки чина святого Василія Великого.— Т. 3.— С. 461, 465.*

15. *Там же. За іншими джерелами, автором цих росписів був острозький художник Людвіг Брендель.* (ВОЗНИЦЬКИЙ Б. *Творчість українського художника Іова Кондзелевича // Львівська картинна галерея.— Львів, 1960.— С. 57).*

16. *Альбом фотографій к археологической поездке проф. А. В. Прахова на Волинь в 1886 г. (табл. 62, 65, 66).*





портрет у каплиці Червоноградського костьолу на Тернопільщині. Над вхідними дверима каплиці вміщено овальний погрудний портрет червоноградського капітана Антонія Хржановського. Чорні обладунки з рожево-червоними випуклами, білий ковнір сорочки, білий пояс, світло-червоний плащ, вохристий тон обличчя, блакитне тло та зеленава арматура довкола зумовлюють оригінальне кольорове поєднання декоративних плям. На жаль, решта розпису каплиці втрачена.

Монументальні настінні розписи були дуже поширені у XVIII ст. Прекрасні фрагменти від них залишилися у вірменському костьолі в м. Кути над Черемошем, існують такі розписи в костьолі сіл Семенівка, Новоукраїнка [17], Свірж на Львівщині, в двірській каплиці в с. Крисовичі поблизу Мостиська. Були вони в Бердичівському та Городищенському кляшторах кармелітів, у костьолі с. Вишнівці на Волині [18].

Останнім визначним монументальним розписом в костьолах Західної України можна вважати розпис парафіального костьолу в Дрогобичі. Цю готичну споруду в 1795 р. розписував Андрій Солецький [19], закінчував близько 1800 р. Борщ [20]. На розписах пресбітерії та склепінь костьолу, присвячених переважно богородиці, великою мірою позначився вплив фресок Станіслава Строїнського.

До складу цих розписів увійшов ряд композицій на історичні теми. Вони починаються з вівтарної частини, де на лівій стіні зображені Владислав Ягелло та Житмонт I(?). Решта композицій знаходиться в західній частині костьолу. Їх, очевидно, виконував Борщ, манера розписів якого відрізняється від творів Солецького тяжінням до засад панівного тоді стилю класицизму.

В чотирьох великих картинах з широкими бароккoвими рамами, що імітують пишнопрофільні дерев'яні, зображено надання королем прав місту Дрогобичу в 1339 р., заснування костьолу в Дрогобичі Владиславом Ягелло, надання костьолу австрійським цісарем Леопольдом II с. Добрівлян. Найцікавіша четверта сцена, що змальовує підтвердження цісарем Йосифом II давніх прав м. Дрогобича. Йосиф II сидить у кріслі під високим балдахіном і подає грамоту дрогобицьким міщанам та урядовцям. На другому плані зображено Дрогобицький костьол із дзвіницею. На склепіннях західної частини вмі-





Росіянин, швед, турок, татарин. Фрагмент розпису плафона лицарського залу в замку в с. Підгірці на Львівщині.

17. ZACHAREWICZ J. *Wycieczka w powiat Sokalski: Teka konserwatorska.— Lwów, 1892.— S. 141.*

18. ИСТОМИН М. П. *Фрески XVII—XVIII в. в храмах и костелах Юго-западной России // Труды XI археологического съезда в Киеве.— 1902.— Т. 2.— С. 61—63.*

19. GĄTKIEWICZ F. *Kosciol w Drohobyczu.— Drohobycz, 1909.— S. 10.*

20. RASTAWIECKI E. *Slownik malarzów polskich.— T. 1.— S. 48—49.*





щено сцену розгрому цього костьолу козаками й татарами в 1648 р.

Південну стіну костьолу відведено для емоційної сцени біля сповідальниці. Одна пара у старомодному вбранні чекає сповіді поважно і зосереджено, друга — в новомодних французьких строях з певною легковажністю.

В розпису дрогобицького костьолу переважають сіруваті тони, в ньому багато світлих плям. Кольори світло-фіолетові, трохи сіро-вишневих та сіро-вохристих. Отже, колорит в цілому відповідає класицистичним смакам.

Настінні розписи в панських та магнатських палацах були звичайним явищем, про що свідчать вірші Транквіліона-Ставровецького:

До мої пині замкі коштовне мурованії
І палаци мої світне і слічне мальованії [21].

Такі розписи знаходилися в добромильському, жовківському, олеському, підгорецькому, ровенському та інших замках. Вони включали батальні, мисливські зображення, історичні, алегоричні та символічні композиції. На жаль, від цих розписів майже нічого не збереглося. Найбільш цікаві серед них розписи замку в с. Підгірці на Львівщині, побудованого в середині XVII ст. і значно поновленого у XVIII ст. Парадні зали цього замку — лицарський, кармазиновий, дзеркальний та ін.— були багато прикрашені кам'яною різьбою одвірків, штуковим ліпленням. На плафонах знаходилися цикли зображень в різьблених і золочених обрамленнях, які разом з тим виконували конструктивну роль як основа перекриття окремих залів. Тематично ці плафонні композиції поділялися на дві групи. До першої входили комплекси міфологічних, до другої — біблійних тем. Окреме місце посідав плафон лицарського залу, присвячений історичним темам.

Плафони зі сценами з античної міфології були в передпокої лицарського залу, де в центрі було зображено Рінальдо і Арміду, а по кутах в окремих картушах Купідона, Геракла, Геракла з амурами і повторно Купідона.

В кармазиновому залі плафон мав три зображення, центральною була сцена жертви Діані та Аполлону. З одного боку — викрадення Прозерпіни і кузня

21.
ТРАНКВИЛЛИОН-СТАВРОВЕЦКИЙ К.
Перло многоцѣнное.— С. 56.

Вулкана, з другого — викрадення Єлени та Діана з Актеоном.

На плафоні китайського залу — зображення Юнони, поряд — Венери, Мінерви, Справедливості і Заздрості. В кабінеті на плафоні в центрі — Олімп з Юпітером та Мінервою, в кутах — Венера, Діана, Меркурій, Марс.

Плафони з біблійними сценами були в золотому та дзеркальному залах. На плафоні золотого залу намальовані ангели з квітами, Лот з дочками та створення світу. По боках — жертва Ноя, Самсон і Міхей, Адам та Єва, Іов і Давид.

Плафон дзеркального залу прикрашали: в центрі — «Різдво Івана Хрестителя», зі східного боку — «Святий Іван перед судом» і «Покладення Христа до гробу», із західного боку — самаритянка біля криниці та Авраам з Ісмаїлом.

Ці плафонні композиції, що охоплювали широке коло міфологічних та біблійних сюжетів, виконані з дотриманням усіх прийомів інтер'єрно-декоративного живопису та органічно поєднані з іншими елементами оздоблювання інтер'єрів. Серед розписів підгорецького замку були також символічні та алегоричні мальовила, що прославляли лицарські «цноти», розкривали різні моральні та філософські сентенції.

Найбільш цікаві розписи історично-батального змісту на плафоні лицарського залу. Плафон був поділений різьбленими позолоченими балками на сімнадцять секцій, в кожній з яких знаходилась писана на полотні картина. Ці картини належали до двох періодів. Старші, що виникли в середині XVII ст., тобто в період, коли був побудований палац, складаються з ряду композицій, присвячених діяльності засновника замку гетьмана Станіслава Конецпольського. Найбільша з них з апофеозним портретом Конецпольського вміщена в центрі плафона. Погруддя гетьмана виступає на тлі неба з легкими хмарами. Під портретом зображений польський гербовий орел з перунами в лапах, а по боках погруддя — диявол, що зникає, та ангел з гербом Конецпольських. Довкола цього апофеозного портрета чотири кінні зображення російського, шведського, турецького і татарського воїнів, що персоніфікують ті сили, з якими доводилось боротися панській Польщі в XVII—XVIII ст. З інших картин, присвячених Конецпольському, треба відзначити полотна із зображенням взяття табору ногайського мурзи Каутеміра під Мартиновим, вручення Конецпольському листів турецьким послом.

Особливий інтерес викликає включена до цього циклу картина із сценою присяги козаків на вірність королю Владиславу IV [22]. Козаки в характерному одязі, з чубами на голенях стоять на колінах перед королем, який сидить в пишному кріслі, а довкола нього зображені магнати та сенатори. Наявність такої картини в магнатській резиденції розписів буде цілком зрозумілою, коли врахувати той факт, що Конецпольський протягом майже трьох десятиліть не випускав Запорізьку Січ з поля зору. Він очолював ряд військових операцій проти козацьких повстань, побудував при дніпровських порогах фортецю і постійно через своїх агентів пильно слідкував за внутрішнім становищем та за зовнішніми зв'язками Січі. Така політика Конецпольського була зумовлена прагненням тримати козацтво в покорі та використати його в цілях Речі Посполитої. Цей напрям діяльності Конецпольського, що мав величезні володіння на Україні, характерний для всієї панської Польщі, політика якої була спрямована на загарбання українських земель. Тому образ козацтва, покірного польській короні, який ми бачимо на одній з картин плафона в підгорецькому замку, є таким характерним для цієї великої магнатської резиденції.

У 20-х рр. XVIII ст. при нових власниках підгорецького замку Ржевуських розписи згаданого плафона були доповнені батальними сценами зі шведської війни, яка щойно закінчилась. Найвизначнішими серед них є полотна, що зображають епізоди шведської інтервенції в Польщі, наприклад переправу шведів через Балтійське море, взяття в полон шведського військового відділу під Петроковим (1702), бій під Калушем (1706) та інші сцени. Звичайно, для сюжетів цього розпису, присвяченого уславленню роду Конецпольських та Ржевуських, підбирались не важливі історичні події, а події, до яких мали певне відношення представники цих родів. Тому не дивно, що в цьому циклі зовсім не показано вирішальної ролі Росії в розгромі шведських агресорів.

Розписи підгорецького плафона, незважаючи на їх вузьке призначення — уславлення роду Конецпольських та

22. *KRZYCZYŃSKI W.* *Zameh w Podgorcach.— Złoczów, 1894. S. 64.*

23. *CZOLOWSKI A.* *Inwentarz zamku berezanskiego... 1762 // Sprawozdania komisii do badania historii sztuki w Polsce.— T. 5.— S. 51—53.*

24. *ЛУКОМСКИЙ Г.* *Материалы по истории вандализма в России // Старые годы.— 1913.— Январь.— С. 52.*

25. *Отрывки фамильных преданий и архивов // Киевская старина.— 1892.— № 2.— С. 333.*

26. *RASTAWIECKI E.* *Słownik malarzów polskich.— T. 3.— S. 166.*

Ржевуських, певною мірою відображають історію панської Польщі та загарбання українських земель. В них відобразилась агонія шляхетської Польщі, в процесі якої звільнялися українські землі, возз'єднуючись з Російською державою. Ось чому глибокого значення набувають зображення російського воїна в образі сповненого почуття власної гідності воєводи та українських козаків, які виділяються своєю простотою й мужністю серед пишних і гордовитих магнатів.

Цикл підгорецьких розписів споріднений з подібними історичними творами в інших магнатських резиденціях, наприклад з відомими картинами вишневецького замку на Волині (знаходяться у Державному історичному музеї в Москві), на яких зображені різні події з часів польської інтервенції в Росію. Мають багато спільного ці розписи і з величезними батальними полотнами із зображеннями битв, в яких брали участь гетьман Жолкевський та король Ян Собеський.

Невеликий фрагмент настінного розпису XVIII ст. знаходився в олеському замку піді Львовом. На ньому з великим декоративним розмахом було змальовано сцену полювання на оленя з двома фігурами вершників та єгеря з собакою.

Близькими до підгорецьких, очевидно, були і розписи бережанського замку, у великому нижньому залі якого на плафоні змальовано битву під Журавним, у віденському — битву під Віднем у 1633 р. У кабінеті на плафоні були зображені різні міфологічні постаті. В одному з верхніх залів був плафон з одинадцятьма картинами, зміст яких невідомий. Ще в одній кімнаті був плафон з різними портретами [23].

У ровенському палаці Любомирських на другому парадному поверсі розміщувалися плафонні й настінні фрески. Зокрема, Г. Лукомський згадував про велику прекрасної роботи плафонну алегоричну композицію [24].

Поблизу Кременця в білокриницькому палаці були розписи із зображенням кораблів та китайських бесідок з фігурами [25].

Італійський художник Кармароні в кінці XVIII ст. прикрасив палац Плятерів у Берестечку на Волині фресками з батальними та пейзажними зображеннями [26].

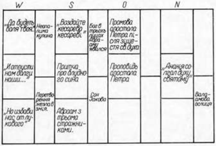
Легко спостерегти, як мало спільного в художній формі, в духові й спрямованості між тими історичними живописними творами, що виникли в різних колах українського суспільства, та тими, які також з'явилися на Україні, але виконані на замовлення польських магнатів і католицької церкви.

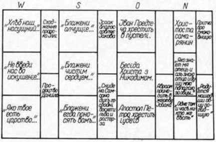
Розписи костьолів та панських палаців були чужі для народу як за своєю формою, так і за ідейним змістом. Проте вони не позбавлені майстерності, декоративних якостей, певного мистецького відображення епохи, в чому і полягає їх цінність як художньої спадщини.

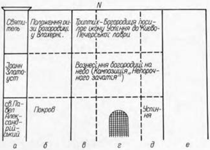
Орнамент. Фрагмент настінного розпису з церкви св. Юра в Дрогобичі. Копія худ. Ю. І. Хіміча.

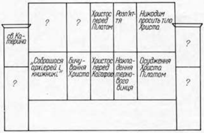


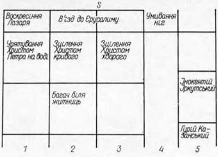
СХЕМИ РОЗМІЩЕННЯ НАСТІННИХ РОЗПИСІВ

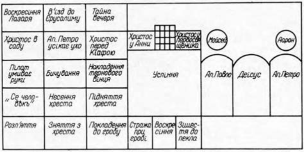


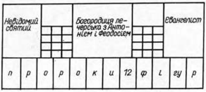


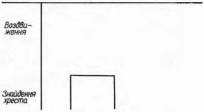


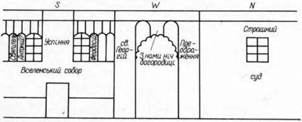












Північно-західний пілон Троїцької надбрамної церкви Києво-Печерської лаври.

Південно-західний пілон Троїцької надбрамної церкви.

Південна частина Троїцької церкви Густинського монастиря на Чернігівщині.

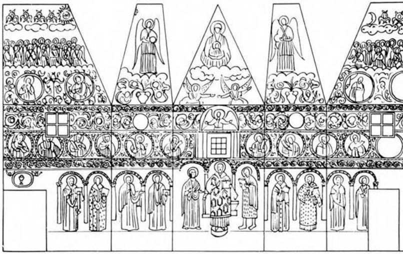
Північна частина Троїцької церкви Густинського монастиря.

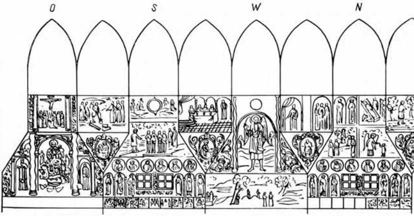
Східна частина Троїцької церкви Густинського монастиря.

Центральна частина церкви св. Духа в с. Потелич.

Західна і південна частини церкви св. Духа.

Троїцька церква в с. Потелич.





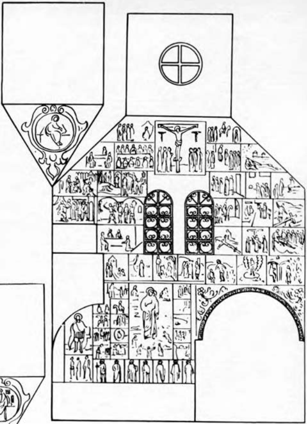
O
S
W
N

Вівтар церкви Воздвиження в Дрогобичі.

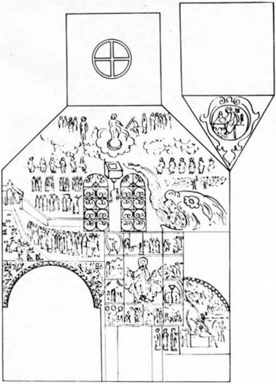
Бабинець церкви Воздвиження.

Північна стіна центральної частини церкви св. Юра в Дрогобичі

Південна стіна центральної частини церкви св. Юра.



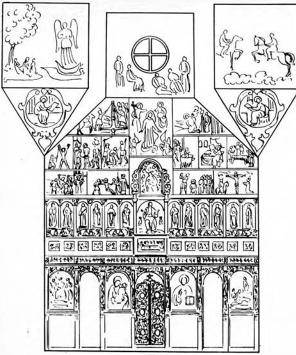
N



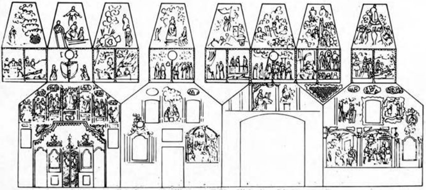
S

Східна стіна церкви св. Юра.

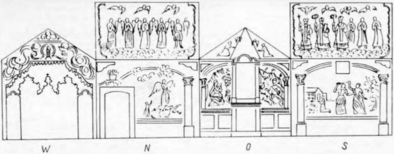
Центральна частина церкви в с. Вислобоки Львівської обл.



O

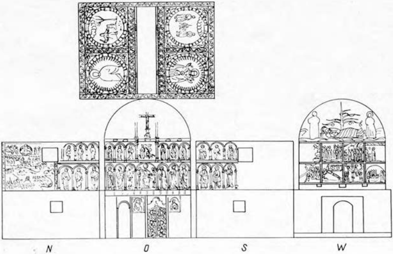


O S W N



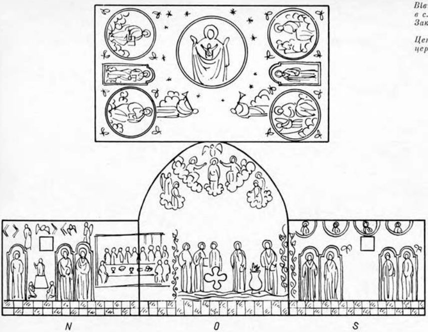
Вівтар церкви в с. Вислобоки.

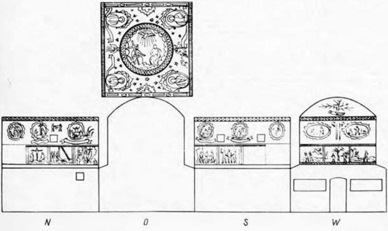
Церква в с. Новоселиця Закарпатської обл.



Вівтар церкви в с. Колодне Закарпатської обл.

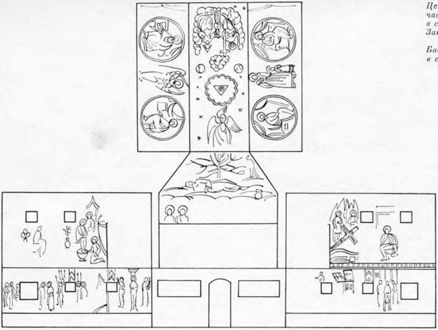
Центральна частина церкви в с. Колодне.

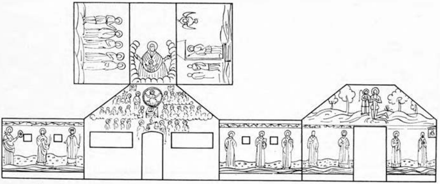


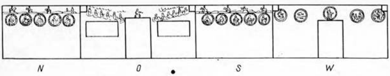


Центральна частина церкви в с. Середнє Водяне Закарпатської обл.

Бабинець церкви в с. Середнє Водяне.

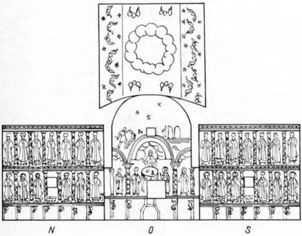


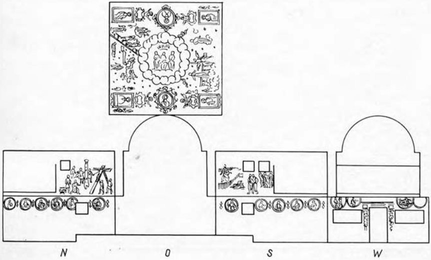


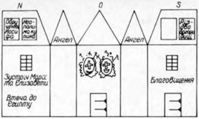


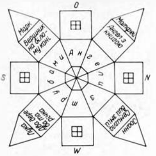
Вівтар церкви в с. Олександрівка Закарпатської обл.

Центральна частина церкви в с. Олександрівка.









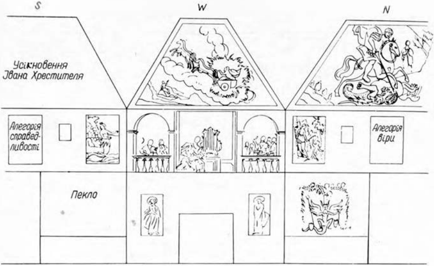
Бабинець церкви в с. Олександрівка.

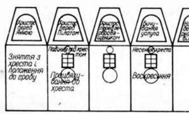
Купол церкви в с. Пійло.

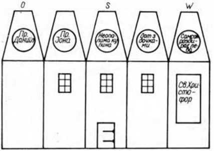
Вівтар церкви в с. Пійло Івано-Франківської обл.

Бабинець церкви в с. Пійло.

Північний та південний приділи церкви в с. Пійло.









ВИСНОВКИ

Монументальний живопис розвивався на Україні в XVII—XVIII ст. у складних соціальних та політичних умовах, що позначилось на різноманітності його типів, напрямів, стильових особливостей. Він відобразив ту велику соціальну боротьбу, яка рухала життя тогочасного суспільства.

Естетичні смаки, соціальні вимоги панівного феодального класу наклали виразний відбиток на всю українську культуру того часу, нерідко обмежуючи і звужуючи її. Однак геній народу, загартованого в горнилі визвольної боротьби, вніс до неї ті реалістичні засади та глибоко гуманістичний зміст, які виявляються в усіх ділянках мистецтва і культури України цієї епохи.

Важкі випробування історичної долі, часто неспокійні, сповнені небезпеки часи не захмарювали чистий небосхил художньої творчості. Тому ясна радість юності лежить на культурі та мистецтві народу, який досяг тоді великих перемог, що на тривалий час внесли чимало доброго і світлого в його життя.

Монументальний живопис монастирських церков Наддніпрянщини — красномовне свідчення своєрідності української культури, що розквітнула на основі тих могутніх джерел, які забили з повною силою після перемоги у визвольній війні 1648—1654 рр. та возз'єднання України з Росією.

Галицькі та закарпатські настінні розписи в дерев'яних церквах були важливою ланкою, яка зв'язувала старе професійне малярство з народною творчістю. В умовах соціального і національного гноблення вони виступали частиною того мистецтва, яке відбивало естетичні уподобання народу, його прагнення до реалістичних форм.

Скромні й зворушливі своєю простотою і щирістю твори народних майстрів прикрашали стіни розкиданих по західноукраїнських селах чарівних дерев'яних церковок — справжніх шедеврів, створених творчим генієм народу. За цими скромними пам'ятками завжди відчувається волелюбний народ, наполегливий і неослабний у своїй визвольній боротьбі. У помпезних же творах монументального живопису, створених у колах польського магнатства, яке загарбало Україну, виразно виступає похмурий образ сил, соціально і національно ворожих народові.

Монументальні розписи XVII—XVIII ст. яскраво віддзеркалили мистецьку культуру соціального середовища, в якому з'явилися, відбили глибокі суперечності, які існували в художньому житті тогочасного суспільства.

Херувим. Фрагмент настінного розпису з церкви Воздвиження в Дрогобичі. Копія худ. Ю. І. Хіміча.

СПИСОК ІЛЮСТРАЦІЙ

ви в с. Новоселиця Закарпатської області.

91 Цар Давид. Фрагмент настінного розпису з церкви Воздвиження в Дрогобичі. Копія худ. Ю. І. Хіміча.

92 Інтер'єр церкви в с. Сихів на Львівщині. Акварель худ. Ю. І. Хіміча.

93 Фрагмент настінного розпису з церкви в с. Сихів. Копія худ. Ю. І. Хіміча.

94 Мелхіседек. Фрагмент настінного розпису з церкви Воздвиження в Дрогобичі. Копія худ. Ю. І. Хіміча.

95 Похід праведників до раю. Фрагмент настінного розпису з церкви в с. Новоселиця Закарпатської області. Копія худ. Ю. І. Хіміча.

96 Фрагмент настінного розпису з церкви в с. Новоселиця.

97 Адам і Єва. Фрагмент настінного розпису з церкви в с. Середнє Водяне Закарпатської області.

98 Євангеліст Лука. Фрагмент настінного розпису з церкви Воздвиження в Дрогобичі. Копія худ. Ю. І. Хіміча.

99 Церква в с. Колодне Закарпатської області.

100 Св. Катерина. Фрагмент настінного розпису з церкви в с. Середнє Водяне Закарпатської області. Копія худ. Ю. І. Хіміча.

101 Св. Варвара. Фрагмент настінного розпису з церкви в с. Середнє Водяне.

102—103 Фрагмент настінного розпису з церкви в с. Середнє Водяне. Копія худ. Ю. І. Хіміча.

104—105 «Тайна вечеря» з церкви в с. Колодне. Копія худ. Ю. І. Хіміча.

106 Ієрей Никора. Фрагмент настінного розпису з церкви в с. Середнє Водяне.

107 Апокаліптичні вершники. Фрагмент настінного розпису з церкви в с. Олександрівка Закарпатської області. Копія худ. Ю. І. Хіміча.

108 «Стрітення» з церкви в с. Вислобоки Львівської області.

109 Святитель. Фрагмент настінного розпису з церкви в с. Середнє Водяне.

110 Діва нерозумна. Фрагмент настінного розпису з церкви в с. Олександрівка.

111 Фрагмент настінного розпису з церкви в с. Олександрівка.

112 Алегоричне зображення віри та молодого сатира. Фрагмент настінного розпису з церкви в с. Пійло Закарпатської області.

113 Мелузіна. Фрагмент настінного розпису з церкви в с. Пійло.

114 Загальний вигляд настінних розписів з церкви в с. Пійло.

115 Св. Стефан. Фрагмент настінного розпису з церкви в с. Середнє Водяне.

116 Музики. Фрагмент настінного розпису з церкви в с. Пійло.

117 Співаки. Фрагмент настінного розпису з церкви в с. Пійло.

118 Фрагмент настінного розпису з церкви в с. Пійло. Сатана та грішники. Фрагмент настінного розпису з церкви в с. Пійло.

119 Апокаліптичні вершники. Фрагмент настінного розпису з церкви в с. Пійло.

121 Орнамент. Фрагмент настінного розпису з церкви св. Юра в Дрогобичі. Копія худ. Ю. І. Хіміча.

124 Алегоричне зображення облоги Львова турками. Фрагмент настінного розпису з костьолу єзуїтів у Львові.

126 Каїн і Авель. Фрагмент настінного розпису з Львівського кафедрального костьолу.

127 Чудо св. Франціска. Фрагмент настінного розпису з костьолу бернардинів у Львові.

129 По дорозі до Емаусу. Фрагмент настінного розпису з костьолу бернардинів у Львові.

130 Прославлення діви Марії. Фрагмент настінного розпису з костьолу в с. Лопатин на Львівщині.

131 Цар Соломон. Фрагмент настінного розпису з Львівського кафедрального костьолу.

132 Ковчег завіту. Фрагмент настінного розпису з Львівського кафедрального костьолу.

133 Фрагмент настінного розпису з Львівського кафедрального костьолу.

135 Композиція «Живоносне дерево» з костьолу в с. Лопатин на Львівщині.

136 Біля сповідальниці. Фрагмент настінного розпису з парафіяльного костьолу в Дрогобичі.

137 Фрагмент настінного розпису з церкви Загоровського монастиря на Волині.

138 Фрагмент настінного розпису з парафіяльного костьолу в Дрогобичі.

140—141 Надання прав самоврядування місту Дрогобичу. Фрагмент настінного розпису з парафіяльного костьолу в Дрогобичі.

142—143 Росіянин, швед, турок, татарин. Фрагмент розпису плафона лицарського залу в замку с. Підгірці на Львівщині.

145 Орнамент. Фрагмент настінного розпису з церкви св. Юра в Дрогобичі.

146 Схеми розміщення настінних розписів. Виконані художником Ю. М. Віктюком.

ЗМІСТ

АКАДЕМИЯ НАУК УКРАИНСКОЙ ССР
ИНСТИТУТ ИСКУССТВОВЕДЕНИЯ,
ФОЛЬКЛОРА И ЭТНОГРАФИИ
ИМ. М. Ф. РЫЛЬСКОГО
ЛЬВОВСКОЕ ОТДЕЛЕНИЕ

МОНОГРАФИЯ

Павел Николаевич
Жолтовский

МОНУМЕНТАЛЬНАЯ
ЖИВОПИСЬ
НА УКРАИНЕ
XVII—XVIII вв.

(На украинском языке)

Киев Наукова думка 1988

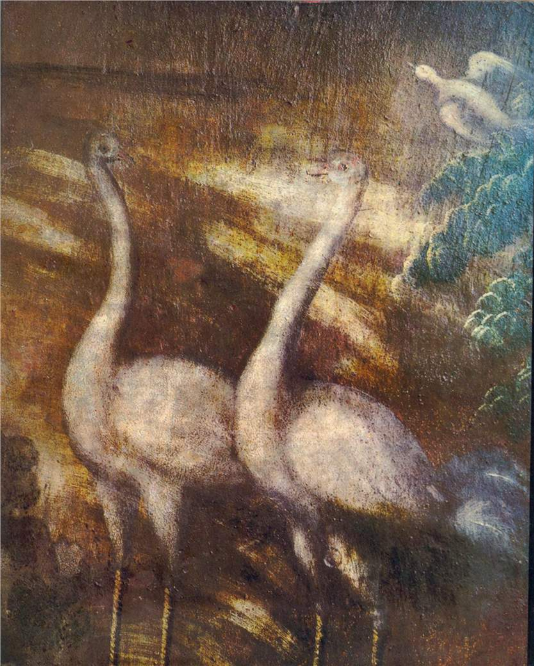
Затверджено до друку вченою радою
Львівського відділення Інституту
мистецтвознавства, фольклору та етнографії
ім. М. Т. Рильського АН УРСР

Редактор
П. М. РОЖКОВА
Художній редактор
І. П. АНТОНЮК
Технічний редактор
Б. М. КРИЧЕВСЬКА
Коректори
Л. І. НОУР,
З. П. ШКОЛЬНИК,
Л. П. РЯБЦЕВА
Кольорові фото
В. О. МОРУЖЕНКА

ІБ № 8488

Здано до набору 22.04.87.
Підп. до друку 29.12.87. БФ 25184.
Формат 84×108/16. Папір крейд.
Звичайно-нова гарн. Вис. друк.
Ум. друк. арк. 16,8. Ум. фарбо-відб. 79,38.
Обл.-вид. арк. 19,97. Тираж 4300 пр.
Зам. 7—1080. Ціна 5 крб. 30 к.

Видавництво «Наукова думка».
252601, Київ 4, вул. Рєпіна, 3.
Головне підприємство республіканського
виробничого об'єднання «Поліграфкнига».
252057, Київ 57, вул. Довженка, 3.



П.М.ЖОЛТОВСЬКИЙ МОНУМЕНТАЛЬНИЙ ЖИВОПИС НА УКРАЇНІ XVII–XVIII СТ.